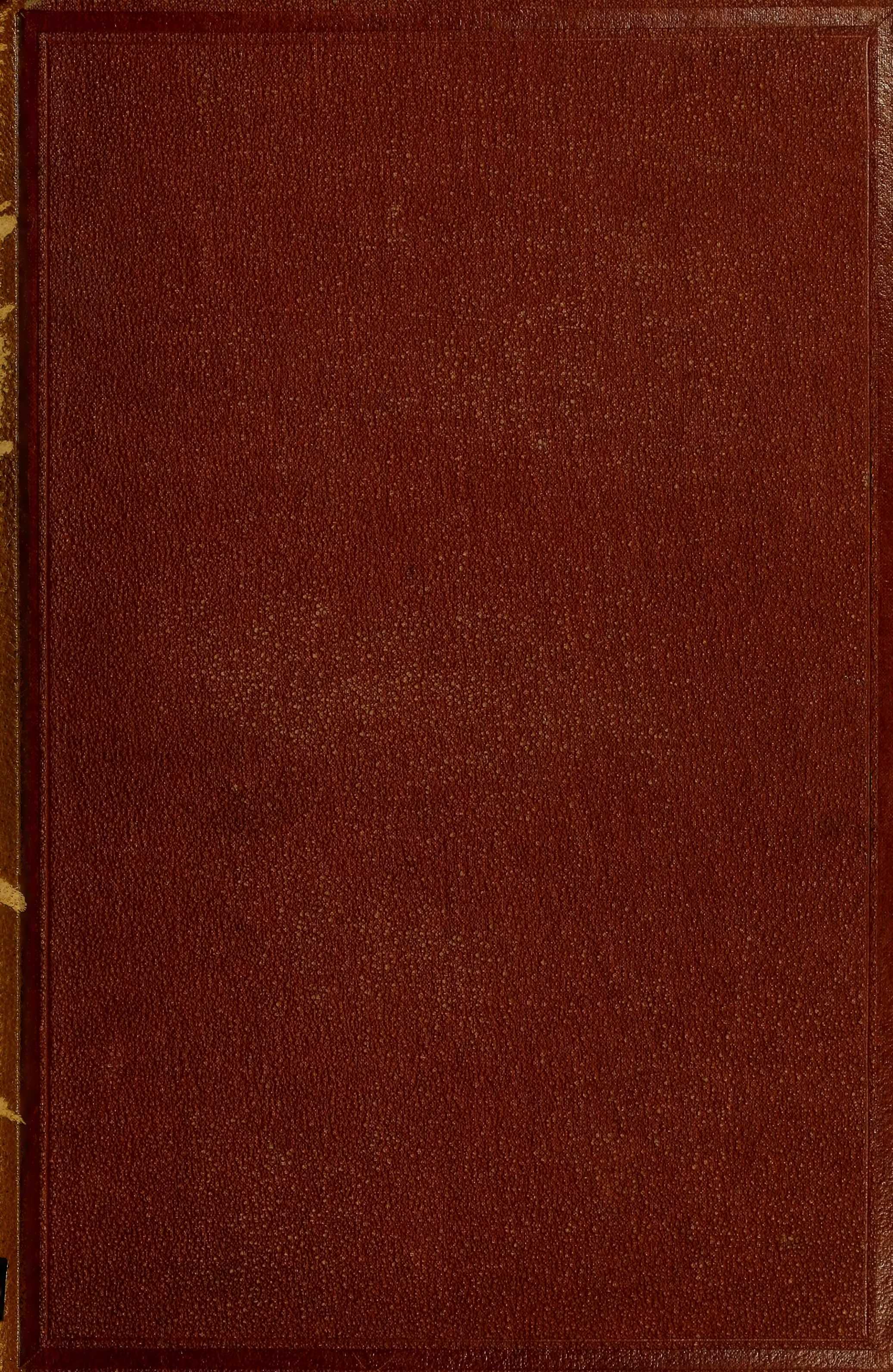



Alcove 14
Case 9
Shelf 2
No. 10
NOT TO BE TAKEN FROM LIBRARY
Library of
NON MINISTRARI SED MINISTRARE.
PERIODICAL
Wellesley College.
Presented by
Prof. E. N. Horsford.
No 19188. Cambridge, Mass.



# GAZETTE

DES

# BEAVX-ARTS

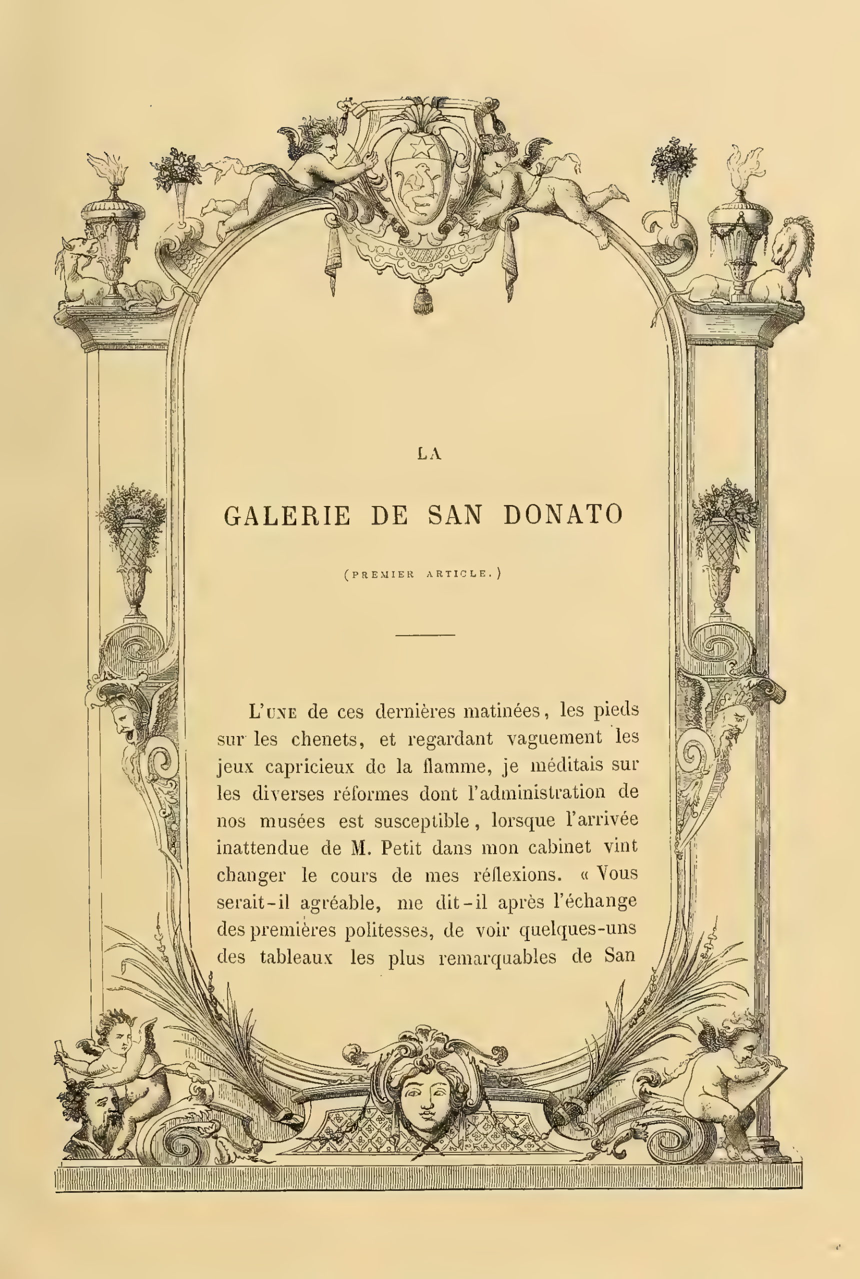
---

DOUZIÈME ANNÉE — DEUXIÈME PÉRIODE

TOME TROISIÈME


J. Claye, imprimeur
r. S. Benoit, 7, à Paris


GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
1870
HERVY DEL.



LA

# GALERIE DE SAN DONATO

(PREMIER ARTICLE.)

---

L'UNE de ces dernières matinées, les pieds sur les chenets, et regardant vaguement les jeux capricieux de la flamme, je méditais sur les diverses réformes dont l'administration de nos musées est susceptible, lorsque l'arrivée inattendue de M. Petit dans mon cabinet vint changer le cours de mes réflexions. « Vous serait-il agréable, me dit-il après l'échange des premières politesses, de voir quelques-uns des tableaux les plus remarquables de San

Donato? Plusieurs caisses sont ouvertes à cette heure, et je puis dès aujourd'hui vous donner un avant-goût de cette collection célèbre. — Très-volontiers, » répondis-je aussitôt, certain que j'étais d'avoir affaire à des œuvres hors ligne; et quelques minutes après cette proposition nous traversions le boulevard des Italiens et nous entrions dans cette galerie que tout amateur connaît pour y avoir admiré des ouvrages importants, tant anciens que modernes, de l'école française. Le désordre le plus complet régnait encore dans les salles. J'y trouvai entassés pêle-mêle des armes, des porcelaines de la Chine, du Japon et de Sèvres, des verreries, des bronzes et un nombre considérable de meubles ornés de cuivres ciselés par Gouthières, décorés d'arabesques par Boulle, incrustés d'argent et de matières précieuses, enrichis de mosaïques de Florence avec colonnettes en lapis... Dans la dernière salle, contre les murs, d'énormes piles de tableaux : à droite, ceux des peintres français; à gauche, ceux des maîtres italiens. Mon goût personnel me porta à demander tout d'abord les œuvres des écoles florentine et vénitienne, et pendant qu'on en disposait les principales, mes regards furent attirés par une vingtaine de toiles étalées au fond de la pièce. C'étaient de belles et fraîches jeunes filles de Greuze.

« Qu'ils sont charmants, ces peintres du XVIIIe siècle! pensais-je en contemplant cette collection de têtes plus ravissantes les unes que les autres. S'ils n'ont pas la grandeur et la force des Italiens de la Renaissance, le mouvement et la vie des Flamands, la naïveté et la bonhomie des Hollandais, en revanche ils l'emportent sur tous par l'esprit et le goût. Grâce à leur touche légère, comme ils savent exprimer avec une mesure et une convenance parfaites, sans jamais trop insister, mille choses que la parole n'oserait dire et que la plume ne se hasarderait point à décrire! Voyez ce portrait de la Duthé, de cette femme qui adora les roses à la passion, ainsi que le témoigne le boudoir dont elle confia la décoration à Spaendonck, et dont M. Double est aujourd'hui l'heureux propriétaire [1]. Un bouton de rose, une guirlande de fleurs dans les mains de la belle enchanteresse, suffisent pour raconter toute une vie qui, retracée par le pinceau de Jean Steen ou même de Teniers, ferait détourner les regards. Quel délicieux parti ils ont su tirer des moindres détails de la toilette, pour donner plus de piquant et d'attrait à leurs héroïnes! Avec quelle grâce cette chemisette glisse pour laisser voir une épaule charmante! Comme ce mouchoir se dénoue heureusement pour

1. Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. I de la deuxième période, p. 390, un article sur ce délicieux boudoir, et des gravures qui en donnent divers panneaux.



GREUZE PINX — ED HEDOUIN SCULP

L'ETUDE

Gazette des Beaux-Arts — Imp A Salmon Paris

montrer une gorge blanche et ferme, et comme ce bout de dentelle s'écarte adroitement pour permettre d'admirer deux seins qu'une douce passion vient gonfler fort à propos! » En regardant ces beaux bras nus, ces mains finement potelées, ces minois rieurs, mélancoliques ou rêveurs, je surpris au fond de moi un sentiment fort proche voisin de l'amour. « Décidément, me disais-je, au lieu de rédiger pour la *Chronique* un projet de réforme qui n'aura probablement jamais son effet, il serait plus agréable de chercher à deviner les pensées qui estompent de bleu la délicate paupière de ces jeunes filles. Puis, ajoutais-je pour mettre ma raison d'accord avec mes sentiments, la *Gazette des Beaux-Arts* ne doit-elle pas faire connaître à ses lecteurs les événements notables qui surviennent dans le monde de la curiosité et conserver par la plume et le burin le souvenir de morceaux précieux que la France se laissera peut-être enlever? »

A cet argument péremptoire ma raison — on le concevra sans peine — ne sut que répondre, et lorsque M. Petit vint m'avertir que les *Pèlerins d'Emmaüs*, du Titien, le *Saint François*, de Murillo, la *Sainte Véronique*, de Memlinck, et d'autres saints et saintes pouvaient être admirés tout à l'aise, ma résolution était prise, et bien prise. « Pourquoi, répliquai-je, voir des italiens aujourd'hui? Le hasard a voulu que je commence par les français du XVIII^e^ siècle, permettez-moi d'en épuiser la série et de recueillir quelques notes pour un premier article. Demain, si vous y consentez, nous aborderons les autres écoles, qui feront l'objet d'un nouveau travail. » Et, sans en dire davantage, je retournai contempler les traits aimables de cette beauté dont Greuze se plut à retracer si souvent l'image, de cette beauté qui devint sa femme et qui inspira de l'amour à Diderot. « Je l'ai bien aimée, moi aussi, dit ce spirituel conteur, quand j'étais jeune et qu'elle s'appelait M^lle^ Babuti. Elle occupait une petite boutique de libraire sur le quai des Augustins, poupine, blanche et droite comme le lis, vermeille comme la rose. J'entrais avec cet air vif, ardent et fou que j'avais autrefois, et je lui disais : « Mademoiselle, les *Contes* de La Fontaine, un Pétrone, s'il vous « plaît! — Monsieur, les voilà! Ne vous faut-il point d'autres livres? « — Pardonnez-moi, mademoiselle, mais... — Dites toujours. — *La* « *Religieuse en chemise*. — Fi donc! monsieur, est-ce qu'on lit ces « vilenies-là? — Ah! ah! ce sont des vilenies, mademoiselle! moi, je « n'en savais rien... » Et puis un autre jour, quand je repassais, elle souriait. » Vous souriez aussi, chers lecteurs, et vous blâmez peut-être Diderot de ses propos impertinents; mais, de grâce, suspendez votre arrêt et attendez, pour le prononcer, que vous ayez vu les portraits inspirés par

la belle. Alors vous pourrez condamner ou absoudre, suivant que vous jugerez notre écervelé coupable ou non d'avoir parlé avec trop de légèreté à ces fillettes qui certainement connaissaient le jeu de l'amour, bien qu'elles ne voulussent en convenir que tout bas. Mais prenez garde pour vous-mêmes; défiez-vous de leurs œillades discrètement voilées, car votre bourse pourrait s'en fort mal trouver. Vous en doutez, eh bien! interrogez ce jeune adolescent que j'aperçois à l'*Étude*; il sera de mon avis, j'en réponds.

Assis devant une table, un compas à la main, il voudrait bien travailler; mais comment le pourrait-il en semblable compagnie? Il songe... fort peu à son devoir, et beaucoup... aux beautés qui l'entourent. Sa tâche ne sera point terminée à l'heure voulue, il sera grondé, c'est fort à craindre pour lui; mais le moyen de n'avoir pas de distractions, quand on a soi-même en partage tant de jeunesse et de beauté pour se faire aimer? Sur laquelle des quatorze beautés qui sollicitent son affection ses yeux rêveurs se fixent-ils? Oh! je puis vous affirmer que son cœur candide ne bat point pour l'une des deux *Bacchantes*. Leurs yeux lascifs, leurs rires à faux et malsonnants ne sauraient parler à son âme encore naïve. Comprend-il même les coquetteries de l'*Espagnole*, ou les agaceries de la *Malice*, qui l'invite à cueillir la rose derrière laquelle se cachent deux jolis seins? J'espère que non. Plus volontiers je gagerais que sa sympathie s'est éveillée pour cette jeune *Rêveuse* inconsciente, ou pour cette femme charmante qui lui fait entrevoir la *Volupté* sous un aspect si pur et si calme qu'elle semble ne pouvoir songer à mal. Cette personne, ne l'a-t-il pas vue, d'ailleurs, à Montpellier, s'agenouiller au pied d'un lit pour invoquer le Seigneur? Et cependant j'aime à croire que cette femme agréable n'est pas encore celle qui le préoccupe et le distrait de ses études. Elle me paraît arrondir trop complaisamment sa gorge amoureuse et montrer trop complaisamment aussi son épaule, dont elle connaît la beauté lorsque sa chevelure flottante en fait ressortir la blancheur nacrée. Que n'écoute-t-il mes conseils! il réserverait son amour pour cette jeune fille en négligé du *Matin*. Ah! du moins, si cette dernière laissait voir un peu de sa blanche épaule, ce serait à son insu; si sa cornette, nouée sur le devant de la tête, lui sied à ravir, elle l'ignore, soyez-en sûr; si ses cheveux en désordre encadrent à merveille sa figure souriante, c'est le hasard qui l'a voulu. Ses yeux vous regardent en face, car elle n'a pas appris à les baisser, et le souffle brûlant de l'amour n'a pas encore altéré la fraîcheur de sa carnation. Mais la nature se plaît, dit-on, à réunir les caractères les plus tranchés, et par malheur la jeune fille en déshabillé du matin a les yeux



LE MATIN

Gazette des Beaux-Arts
Imp. A Salmon Paris

si bleus et la physionomie si douce, si ingénue, qu'on pourrait la prendre pour la sœur de notre adolescent. Serait-ce donc pour la *Petite fille au chien* que l'imagination du jeune rêveur lui ferait oublier un travail trop abstrait pour son âge? Elle a le regard si vif, si expressif, et sa robe jaune donne tant d'éclat à son teint légèrement bruni, que je ne serais nullement étonné de cette préférence. Peut-être même est-ce à lui que pense la belle enfant lorsqu'elle serre entre ses bras son petit chien noir avec tant de passion. Mais pourquoi les goûts de ce jeune homme s'accorderaient-ils avec les miens? Lui-même sait-il bien à quelle beauté il songe? Il rêve; et cela ne suffit-il pas quand on a seize ans? De quel droit, d'ailleurs, divulguerais-je un secret aussi intime? Je me tais donc, préférant laisser à d'autres le soin de résoudre une question aussi délicate.

Ces quinze portraits ne sont pas les seuls tableaux de Greuze devant lesquels les amateurs auront à s'arrêter lorsqu'ils visiteront l'exposition de la galerie de San Donato. Ils y verront aussi avec plaisir un petit paysan peint à mi-corps, et le portrait d'une femme récemment veuve, à en juger par la coiffure et les vêtements noirs qu'elle porte et qui conviennent si peu à son caractère enjoué. Elle est déjà un peu sur le retour, mais encore coquette; sous un nuage de poudre elle cache les indices trop accusateurs des ans, et caresse non sans affectation un king's charles *favori*. Est-ce tout? Non, assurément. Le prince Nicolas Demidoff avait un faible pour les productions du peintre moraliste qui recherchait la compagnie des femmes honnêtes, dont la pruderie ne répugnait point à poser devant lui avec leur poitrine et leurs épaules découvertes. Voilà précisément deux *moralités* qui apprendront à notre jeune rêveur, ou à ses pareils, que l'audace ne réussit pas toujours aux amoureux et que là comme ailleurs il n'y a point de rose sans épine. Sous le déguisement d'un marchand, un jeune homme a pénétré chez la dame qui le fait soupirer, avec l'espoir de la séduire par mille fantaisies agréables aux femmes. Mais, soit qu'il lui ai déplu avec ses airs trop cavaliers, soit que l'offre ait été jugée insuffisante, — car la belle ne fait pas l'effet de devoir être bien cruelle, — il se trouve éconduit par le *geste familier aux Napolitaines*. Le pendant de ce tableau, que Greuze avait achevé à Rome l'année précédente, en 1756, nous plaît davantage. Pourquoi donc, insouciante et jolie comme on l'est d'habitude à seize ans, Jeannette a-t-elle l'air si malheureux? Elle est assise à terre, la charmante enfant, la tête penchée mélancoliquement, les yeux baignés de larmes, les mains croisées sur son genou gauche. Il est vrai que près d'elle gît un panier d'œufs cassés et que son petit frère ne peut parvenir à en joindre les fragments! Mais faut-il tant pleurer pour quel-

ques œufs perdus? Sa mère est bien sévère, avouez-le: elle la gronde rudement pour une aussi mince peccadille. Mais son ami n'est-il pas là pour faire tomber une si grosse colère? Pauvre jeune fille, ne pleure plus : Jean est beau parleur, tu le sais. Il sera, espérons-le, assez habile pour trouver le cœur de ta mère, et la faute sera réparée [1].

Des tableaux de Greuze, qui sut, comme le disait Diderot, *donner des mœurs à l'art*, passer aux toiles de Boucher, le familier des alcôves de courtisanes, ce n'est pas, je l'avoue, le moyen de me faire pardonner une première folie. Aussi je me proposais de fermer le livre des amourettes du XVIIIe siècle sur l'attendrissante histoire de Jean et de Jeannette, et je l'aurais certainement fait sans hésitation aucune, s'il m'avait été possible de consulter les abonnés de la *Gazette*. Mais comment recueillir ces avis? Mes conseillers sont éparpillés un peu sur tous les points des deux mondes, et le livre tentateur était là, sous ma main, m'invitant à feuilleter ses pages aimables. « Peut-être, pensai-je à part moi pour m'excuser, les méchantes langues ont-elles médit de Boucher, parce qu'il fut le protégé de la trop illustre Pompadour. » En vérité, est-il juste de reprocher à un artiste d'avoir peint cette jeune fillette sans finesse ni malice, qui *cueille des fleurs* blanches avec tant de simplesse? Si un peu plus loin elle se *voue à l'amour*, reconnaissez du moins qu'elle prononce ses vœux avec tant d'ingénuité, que c'est le cas ou jamais de dire : « Honni soit qui mal y pense! » Au moment où, comme un habile avocat, je m'échauffais à défendre la mémoire de Boucher et où j'étais sur le point de me convaincre moi-même, j'aperçus notre jeune innocente qui se transformait en *Bacchante en délire*. Devant une statue du dieu Pan, la malheureuse enfant, en proie à la plus violente des passions, tordait son corps voluptueux et renversait sa tête en arrière, en frappant des cymbales, pour obtenir un sourire de la plus affreuse des divinités! « Décidément, me dis-je en contemplant cette triste scène, le monde n'a pas tort. Boucher est un indigne. » Et je me disposais à fermer l'album, lorsqu'en tournant la page je vis de gros enfants joufflus, adorables de gaieté et d'abandon.

Pendant une absence du peintre, toute une bande joyeuse s'est introduite furtivement dans l'atelier, et a emporté pinceaux, ciseaux, couleurs et marbres. Et voilà mes bambins gravement occupés, au sein des nues, à retracer les traits d'une beauté célèbre. Ils sont tous à l'œuvre, ceux-ci barbouillant une toile, ceux-là dégrossissant un bloc, pendant que d'au-

1. Ces deux tableaux ont été exécutés à Rome : *les Œufs cassés* en 1756, et *le Geste napolitain* en 1757. Moitte les a gravés.



GREUZE PINX — MORSE SCULP

PETITE FILLE AU CHIEN.

Gazette des Beaux-Arts — Imp. A. Salmon [illegible]



FONTAINE D'AMOUR, PAR FRAGONARD.

tres chantent ou récitent des vers pour égayer les travailleurs. Mais ils peignent, sculptent et chantent sans songer le moins du monde à ce qu'ils font, et bientôt, n'en doutez pas, nos petits espiègles, séduits par un beau soleil de *Printemps*, iront courir à travers champs et tresser de légères guirlandes à l'ombre d'un monument ruiné. Si le hasard conduit la chèvre d'un satyre de leur côté, ils s'en empareront pour folâtrer avec l'animal, et, sans se plaindre, la pauvre bête se laissera tirer par la barbe, charger de pampres et des fruits de l'*Automne*, auxquels, si mes yeux ne me trompent point, ces insouciants enfants de Bacchus et de Silène ont trop copieusement goûté. Puis, au premier signal de l'Amour, plusieurs se détacheront de la bande pour assister à la *Toilette de Vénus* et faire un doigt de cour à la reine de l'Olympe et du monde. Bientôt la plus puissante des déesses aura terminé ses atours; un dernier coup d'œil donné au miroir que présente l'un des plus gracieux de ces jolis lutins, quelques perles de plus placées dans les cheveux pour rehausser sa beauté d'un léger accent de coquetterie, et Vénus dictera des lois aux dieux et aux hommes. Elle est sûre de vaincre. Boucher ne la vit jamais plus belle, et l'Amour le sait bien. Aussi le malicieux enfant sourit-il en essayant la pointe acérée de sa flèche. Peut-être connaissez-vous, et ce n'est pas moi qui vous contredirai, des beautés plus dignes par le cœur ou par l'intelligence de faire naître une passion et de la maintenir toujours vive. Mais nous sommes en 1742, et la passion n'était guère dans les habitudes de Louis XV et de sa cour. La fantaisie régnait alors en maîtresse absolue, et pour triompher l'espace d'un jour il suffisait à la femme d'avoir un peu d'esprit et surtout un corps élégant et souple, des chairs blanches et roses, une peau fraîche et fine, toutes qualités que les Vénus de Boucher possèdent.

A Versailles, les seigneurs pouvaient penser de la sorte, mais à Paris, heureusement, même au temps de la Régence, les bourgeois croyaient au doux sentiment de l'amour et aux joies de la famille. Greuze nous le prouverait au besoin, et si Fragonard ne repoussait pas la galanterie, il admettait aussi la passion. Voyez vers la *Fontaine d'Amour* accourir hors d'haleine ces deux jeunes amants. Toute leur âme est sur leurs lèvres avides d'étancher leur soif brûlante à la coupe de l'amour. Avec quelle volupté ils en épuiseront les plaisirs si ardemment désirés! Ils ont foi dans l'éternité de leur affection, car ils n'ont pas encore vu se faner les roses qui couronnent leur tête. Hélas! qu'ils sont à plaindre! Des amours du XVIII<sup>e</sup> siècle ils ne tarderont pas à épuiser toutes les félicités, et bientôt aussi, les infortunés, ils auront bu le poison mortel de la satiété.

Croyez-moi, chers lecteurs, fuyez et n'allez point voir à l'exposition

cette Fontaine peinte par Fragonard. Vous pourriez être pris à votre tour de la folle tentation de mouiller vos lèvres à la coupe offerte avec tant de grâce par des babys en apparence inoffensifs ; et si, par malheur, votre pied venait à glisser sur la pierre polie qui entoure le perfide bassin, votre fortune pourrait disparaître tout entière dans ce gouffre sans fond. Nous ne saurions avoir trop de prudence ; quittons au plus vite ces lieux pleins de dangers et allons, si vous y consentez, demander aux maîtres italiens du XVI[e] siècle, et aux artistes français du XIX[e], de nobles et sérieux exemples plus en harmonie avec nos goûts et notre caractère. Vous ne vous rendez pas à mon salutaire conseil? Suivez vos propres instincts, c'est votre affaire ; quant à moi, je mets fin à mon badinage, pour ne point fatiguer les abonnés de la *Gazette* et m'attirer la dure correction si bien méritée par l'*Ane* de la fable, qui voulut forcer son talent.

ÉMILE GALICHON.



# PRUD'HON

## SA VIE, SES ŒUVRES ET SA CORRESPONDANCE [1]

---

### VI.



IEN que ce soit dans son œuvre avant tout que l'on doive étudier l'artiste, j'éprouve cependant, je l'avoue, un vif intérêt à le suivre dans les habitudes de sa vie, et ce n'est pas par un sentiment de vaine curiosité que je cherche à démêler les influences qu'il a subies, les maîtres dont il s'est pénétré, tous ces éléments extérieurs qui n'ont pas créé son génie, mais qui l'ont développé et modifié : tous ces fils si déliés et si compliqués qui forment la trame de l'âme humaine. A l'égard de Prud'hon, un fait qui jusqu'ici me paraissait inexplicable m'avait dès longtemps frappé. Ses premiers ouvrages, la *Cérès*, l'*Amour réduit à la raison*, qu'il fit à Paris aussitôt après son retour de Rome, prouvaient incontestablement qu'il avait étudié avec ardeur et assiduité Léonard de Vinci et Corrége. Or, à l'époque où Prud'hon vivait à Paris, le Musée du Louvre n'existait pas encore, et il est peu probable que le pauvre peintre ait eu l'occasion de visiter le cabinet du roi à Versailles [2]. Rome

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts* des 1er novembre et décembre 1869.

2. Il est vrai que, en 1750, cent dix tableaux appartenant au cabinet du roi furent transportés au Luxembourg, où ils restèrent jusqu'en 1785, époque à laquelle ils furent réintégrés à Versailles. Le public était admis à les visiter deux fois par semaine. Mais d'après l'inventaire très-sommaire que nous possédons, il ne paraît pas que, si l'on en excepte la *Sainte Famille* de Raphaël et la *Charité* d'André del Sarte, cette collection renfermât les ouvrages importants de la galerie royale.

ne possédait de l'auteur de la *Cène* que la petite fresque de *san Onofrio*, qui n'est appréciée et attribuée à Léonard que depuis quelques années; car l'ébauche du *Saint Jérôme* de la galerie Fesch, aujourd'hui au Vatican, n'était pas connue à cette époque [1].

Quant à Corrége, il n'était représenté dans la ville des papes que par la *Danaé* de la galerie Borghèse. Où donc Prud'hon avait-il étudié Corrége et Léonard? Sa correspondance va nous donner le mot de cette énigme. Le jeune peintre a visité le nord de l'Italie, où il a fait un et peut-être deux voyages. Il a vu Florence, Parme et Milan. Nous possédons en effet une lettre que Prud'hon écrivit de Turin à son ami Fauconnier, à l'occasion de la mort de sa mère. Or, on ne va pas à Turin, on y passe; ce n'est qu'une étape à l'aller ou au retour. Il est vrai que cette lettre n'est pas datée; mais elle est bien certainement de la fin de 1785 ou de l'année suivante, car à partir du 7 décembre 1785 on ne retrouve plus dans la correspondance le nom de Mme Fauconnier, à laquelle Prud'hon ne manquait jamais de se rappeler. Deux autres lettres écrites de Rome, peu de temps sans doute après un premier voyage, et où Prud'hon parle longuement de la *Cène* de Sainte-Marie-des-Grâces, ne permettent pas de douter qu'il ait vu l'ouvrage original. En effet, bien que ces lettres aient trait à la copie en tapisserie de la *Cène* que l'on voit au Vatican, le peintre entre dans des détails précis sur les dégradations qu'a subies la fresque et dont il n'y a pas trace dans la reproduction. Quant à Corrége, il a pu l'admirer au dôme et au musée de Parme; il est plus que probable que Prud'hon, qui s'était bien promis, comme on s'en souvient, de ne se plus risquer sur l'élément perfide, aura pris sa route par Florence et par les duchés : c'est la plus belle, la plus directe, celle qui lui fournissait le plus grand nombre de sujets d'étude. On peut donc supposer avec toute vraisemblance que Prud'hon, suivant en cela l'exemple des élèves de l'Académie de France, de la plupart des étrangers et même des Romains aisés, faisait, pendant les mois d'été, des voyages d'étude dans la Péninsule. Quoi qu'il en soit, il était à Rome le 20 septembre 1785, comme on le verra par l'une des lettres où il parle avec tant de jugement et d'enthousiasme de la *Cène* de Léonard.

« Mon cher ami, écrit-il à M. Fauconnier, sur la perte d'une mère qu'on aime tendrement et qui nous est autant attachée que la vôtre l'était à ses enfants, quelle consolation peut-on donner? Il n'est que la temps qui en puisse modifier la douleur. Cependant, mon ami, il ne faut

1. J'ai dit d'ailleurs que je me refusais absolument à admettre comme œuvres de Léonard la *Modestie* et la *Vanité*, de la galerie Sciarra.

point se laisser aller au chagrin. La raison doit avoir ses droits sur des affectations (*sic*) qui peuvent nous être nuisibles, et c'est dans ces moments de crise où l'homme doit rappeler tout son courage. Vous savez, mon ami, que tout ce que produit la nature ne peut durer longtemps, et que par conséquent on doit s'attendre tous les jours à quelques nouvelles révolutions. Je sens moi-même que le revers cruel qui vous est arrivé a dû vous affecter bien profondément. Vos regrets et vos douleurs ne sont que trop justes, hélas! mais pour cela faut-il que le cœur se repaisse avec obstination ? Non, au contraire il faut se rappeler tout ce qui peut vous distraire de vos chagrins. Que vous dirai-je, mon ami? J'ai éprouvé comme vous le même malheur. J'ai perdu en quatre mois un père et une mère qui m'aimaient tendrement. Bien plus, il ne m'est resté que des frères et des sœurs en qui j'ai trouvé moins d'affection et plus d'indifférence que dans des étrangers. A l'âge où j'étais alors, il m'était bien dur de n'avoir plus personne qui s'intéressât à ma jeunesse : cependant il a fallu boire le calice jusqu'à la lie ! D'autres malheurs survinrent ; on retira ma pension. Je restai donc sans fortune, sans secours, sans talent; de plus, ingénu, timide, confiant, ne connaissant point le monde, et enfin abandonné à moi-même. Que de petites misères, et qui étaient bien grandes pour moi, il m'a fallu essuyer ! par combien de situations embarrassantes il m'a fallu passer! Combien de fois il m'a fallu être dupe de ma bonté, et combien j'ai trouvé qui en ont abusé ! Quelle comparaison de ce temps avec celui que j'avais passé dans la maison paternelle ! Que de regrets alors sur la perte de ceux avec qui j'avais goûté toutes les douceurs de l'aisance! et, encore pis, quelles inquiétudes sur un avenir qui m'effrayait sans cesse, lorsque je venais à y penser! Telle était cependant la peine de ma situation d'alors. Cependant, mon ami, le ciel ne m'a point abandonné, et il faut espérer qu'il conduira le frêle vaisseau de ma vie jusqu'au bout, sans autre malheur considérable. Croyez de même que, quoiqu'il vous ait privé d'un grand secours et d'une grande consolation, il prendra soin de pourvoir à tous vos besoins, moyennant un peu plus de peine et de travail. Pour moi, mon cher ami, si jamais la fortune veut m'être un peu favorable, croyez bien qu'alors le plus cher plaisir de mon cœur sera de vous en faire part. Adieu, mon cher ami; consolez-vous; écrivez-moi le plus souvent qu'il vous sera possible, car la plus grande douceur que j'éprouve est de m'entretenir avec vous. Adieu, je suis et serai toute ma vie le meilleur de vos amis [1].

« PRUD'HON. »

1. L'original de cette lettre appartient à M. Pelée.

Dès son retour à Rome, Prud'hon commence à se préoccuper de la copie qu'il devait faire pour les États de Bourgogne. Cette commande était-elle exceptionnelle et destinée à aider le pauvre artiste obligé de subvenir, avec sa modeste pension, à ses propres besoins et à ceux de sa famille qu'il avait laissée à Cluny? Je n'ai pu éclaircir ce point; mais il me paraît plus probable que l'exécution d'un pareil ouvrage était une obligation imposée aux pensionnaires, et destinée à s'assurer de leur zèle et de leurs progrès, et à dédommager en même temps la province des sacrifices qu'elle s'imposait. Prud'hon écrit à M. Devosge, chargé de suivre et de diriger les lauréats, pour lui soumettre ses idées au sujets de cette copie. Il voudrait reproduire une belle chose : un des cartons de Raphaël ou la *Cène* de Léonard; mais il craint que ses compatriotes ne trouvent de pareils ouvrages bien sérieux, et qu'ils ne préfèrent des tableaux qui frappent les sens plutôt que l'âme.

« De Rome, ce 20 septembre 1785. — Monsieur, le plaisir sensible que me causa votre lettre pleine de sentiments d'une tendre amitié était encore augmenté par l'espoir de celle qui devait bientôt me venir, et que j'attendais avec l'impatience d'un désir tel que le donne l'attachement respectueux d'un tendre fils; mais cette chère lettre, qui m'aurait rapproché du temps heureux où je travaillais sous votre direction en me donnant des conseils pour me guider dans la carrière que je cours, je suis encore à le désirer avec le même empressement. Puisse-t-elle ne pas tarder à me parvenir! Je sais bien que l'amitié confiante, comme celle dont vous m'honorez, doit penser qu'il est peu besoin de lettres pour persuader de ses sentiments; car, vraiment, on ne se gêne à cet égard qu'avec les gens indifférents et avec qui on ne veut pas être en reste; mais, cependant, celui qui est éloigné s'attriste quelquefois, et lorsqu'il pense aux personnes vers qui son cœur le porte, il n'en désire que plus ardemment de jouir de leur entretien. Cette jouissance délicieuse pour lui l'empêche de se croire isolé dans un pays où son étude lui tient lieu de connaissances; en lisant leurs lettres dans ses moments de loisir, il se voit avec eux, et cette douce erreur ne laisse pas de chasser de son esprit l'ennui de la solitude. — Daignez, Monsieur, peser la solidité de mes raisons, et laissez-vous toucher d'un peu de commisération pour un pauvre exilé que la tendresse de son cœur ramène souvent vers ceux qu'il ose nommer ses amis.

« Vous me parlez de l'exécution de l'*Aurore* du Guide, peinte à fresque dans un plafond du palais Rospigliosi. Pour m'y préparer, je vais donc commencer par faire acquisition de boîte à couleurs, palettes, brosses,

pinceaux, chevalets, etc. Je pense qu'il faudra se régler dans les mesures et l'emplacement qu'occupera ce tableau, à la forme longue et étroite de l'original, pour que la copie en puisse conserver l'agréable de la composition.

« Lorsque j'étais à Dijon et qu'il était question du tableau que j'exécuterais pour la province, vous me dites, Monsieur, que sans faire attention que le sujet fût sacré, profane ou fabuleux, je pouvais choisir indifféremment dans ces trois genres celui qui me frapperait le plus et vous en faire part. Je pensai donc, en voyant les tapisseries de Raphaël (et après avoir vu un grand nombre d'autres tableaux), que l'on ne pouvait rien faire de mieux que de faire une copie d'après l'une d'elles. Ce sont dans ces admirables tapisseries où brille le plus éminemment le génie divin de ce grand maître. Après son *École d'Athènes,* ce sont ses plus beaux ouvrages, et on pourrait dire les seuls qui l'égalent dans le simple de la composition, comme dans la force des caractères et de l'expression. Le premier sujet est la *Nativité;* le deuxième, l'*Adoration des Mages;* le troisième, le *Massacre des Innocents,* en trois morceaux, dans lesquels l'expression d'une douleur active est à son plus haut point; le quatrième, une *Résurrection,* autre morceau, où l'énergie de chaque figure est jointe à une simplicité d'action et à des caractères tels que Raphaël les imaginait, lorsqu'il était inspiré de son génie sublime. Le cinquième est un *Noli me tangere;* le sixième, les *Disciples d'Emmaüs;* le septième, une *Ascension;* le huitième, *Saint Paul prêchant dans l'Aréopage,* tableau qu'on pourrait mettre en parallèle avec son *École d'Athènes;* le neuvième, le même *saint Paul et saint Barnabé déchirant leurs vêtements,* parce qu'on voulait leur sacrifier comme à des dieux, autre tableau tout aussi admirable que le précédent; le dixième, *Ananie et Saphira* expirant dans les convulsions aux pieds de saint Pierre et en présence des autres apôtres, pour lui avoir célé la vérité dans l'argent de la vente de ses biens qu'il venait lui offrir, et dont il avait détourné une partie. Le onzième, *Saint-Paul guérissant un aveugle* en présence d'un consul ou tribun, ou quelque autre romain en dignité, dont j'ignore le nom [1]. Le douzième, *Jésus-Christ qui donne les clefs à saint Pierre;* vous devez en connaître la gravure; le treizième, la *Pêche miraculeuse;* ces quatre tableaux ne le cèdent en rien aux deux précédents, et montrent dans des beautés différentes le même degré de sublimité. Enfin, le quatorzième, *Saint Pierre et saint Jean guérissant un boiteux à la porte du temple;* celui-là où sont des colonnes torses, entre lesquelles on aperçoit les figures

1. C'est le proconsul Sergius Paulus.

du sujet, ne me plaît pas infiniment. Il me reste à vous parler d'une quinzième tapisserie qui représente une *Cène* d'après Léonard de Vinci. Lorsqu'on est devant, on demeure immobile d'admiration, on ne peut se lasser de regarder, et lorsqu'on a bien vu chaque figure en particulier, on avoue que jamais Raphaël ni le Poussin, qui ont traité plusieurs fois ce sujet, n'ont approché de celui-ci dans l'expression. Un trouble général est répandu parmi les apôtres; on lit sur les têtes de chacun d'eux ce qui se passe dans leur âme; on pourrait même répéter ce qu'ils disent et pensent au récit triste et tranquille que leur fait le Christ de ce qui doit lui arriver. Enfin, quand Léonard de Vinci n'aurait fait que ce seul tableau, qui est peint à fresque dans un réfectoire de moines à Milan, et qui malheureusement est abîmé au point qu'on y aperçoit à peine quelques têtes, ce seul ouvrage l'eût conduit à l'immortalité. Quel homme pour penser chaque figure d'un tableau d'une manière simple, naturelle et sublime! Je ne m'étonne plus qu'il ait mis trois ans à l'exécution d'un pareil tableau. Semblable, en cela, aux anciens dont la sage modération préférait de produire un ou deux de ces divins chefs-d'œuvre (fruits étonnants des réflexions et des pensées profondes), à la frénétique ambition de vouloir tout faire sans se donner la peine de penser à rien; aussi, étaient-ce là des hommes. J'en reviens donc à dire que j'imaginais à faire une copie d'après une de ces belles tapisseries. Il est vrai que ce sont des sujets qui ne sont point agréables pour qui n'en sent point les beautés, et qu'à Dijon le plus grand nombre pourrait bien les trouver insipides, ou imaginer d'après cela que les tableaux qui frappent les sens plutôt que l'âme doivent y être préférés. Cependant, si, sans les connaître, on y veut les belles choses que renferme Rome, il faut qu'on se résolve alors à y souffrir les tableaux de religion, puisque ce sont des sujets que les grands maîtres ont le plus souvent et le plus sublimement traités sans contredit; autrement, on aura bientôt tari la source des sujets fabuleux ou d'histoire profane. Quoi qu'il en soit, vous pensez bien, Monsieur, que ce que je viens de dire, ne sont que des paroles et non des oppositions, et que je me conformerai toujours avec plaisir au goût d'une province dont les bienfaits me mettent à même de voir, d'étudier, d'épurer mon goût et d'accroître mes lumières d'après des beautés qu'elle ne sait ni sentir ni apprécier. J'attends donc les mesures de la toile pour commencer. J'ai peut-être parlé un peu librement et franchement; mais puis-je craindre d'ouvrir mon cœur et mes pensées à vous, Monsieur, qui ne savez que trop combien un artiste éclairé a de contradictions à essuyer dans un pays où le goût est encore ou colifichet ou barbare, où l'homme de talent souffre et s'y épuise inutilement et sans fruit, tandis qu'on devrait

l'y goûter et l'y suivre par choix de discernement? Il mettrait alors sa jouissance dans sa peine même, quand il verrait qu'il ne se la donne pas en vain.

« J'ai l'honneur d'être, avec un attachement tendre et respectueux, Monsieur, votre très-humble, très-obéissant serviteur et élève,

« PRUD'HON.

« *P. S.* — Assurez, je vous prie, madame Devosge de mes respects. »

Prud'hon revient sur ce sujet de la *Cène* de Sainte-Marie-des-Grâces, dans une lettre à son ami Fauconnier. Cette lettre sans date est certainement de la même époque que la précédente; elle exprime les mêmes idées, le même enthousiasme; elle montre une intelligence si vive et si profonde de l'œuvre du maître sublime, que je veux encore la citer. Il me semble qu'on ne se lasse pas d'entendre l'ardent artiste parler de Raphaël et de Léonard :

« Mon cher ami, je suis bien sensible aux tendres marques de votre amitié. Que ne puis-je m'en rendre digne, soit par mon talent, soit par ce que voudrait faire mon cœur pour vous en marquer sa reconnaissance ! Mais enfin, peut-être un jour viendra où je pourrai voir mon désir rempli; c'est ce que je souhaite. Je sors de voir tout fraîchement les admirables tapisseries exécutées, autrefois sur les cartons du fameux Raphaël; sans contredit, c'est, selon moi, ce qu'il a fait de plus beau, de mieux senti et de plus expressif. Mais quelqu'un qui l'a surpassé bien au delà dans la pensée, la justesse de la réflexion, et du sentiment, et de la perspective, etc., c'est l'inimitable Léonard de Vinci, le père, le prince et le premier de tous les peintres, d'après lequel on voit également une seule tapisserie exécutée sur sa fameuse *Cène*, peinte à Milan dans un réfectoire de Dominicains. Ce tableau est le premier tableau du monde, et le chef-d'œuvre de la peinture. Toutes les qualités de l'art s'y trouvent réunies au degré le plus sublime. Lorsque l'on est devant, on ne se lasse pas d'admirer soit le tout ensemble, soit chaque détail en particulier. C'est une source intarissable d'études et de réflexions. La vue de ce seul tableau suffirait à perfectionner un homme de génie, au point d'égaler ou de surpasser Raphaël même, puisque tout y est réuni. Cependant, peu de personnes font attention non-seulement à ce tableau, mais en général à tout ce qu'on voit de Léonard. Ou le mérite de ce grand homme est trop au-dessus de leur intelligence, ou ce qu'il a fait est trop parfait pour qu'il

leur vienne à la pensée d'oser jamais approcher de sa manière, leur paraissant comme une chose absolument impossible. Cet homme rare joignait au génie le plus sublime un raisonnement juste et une spéculation profonde, choses qui se rencontrent rarement en une même tête, puisque le premier semble appartenir à un homme sanguin, et le second paraît être le fait d'un homme froid et réfléchi. Aussi a-t-il employé neuf années à peindre cette admirable *Cène*, dans laquelle on voit, dans une diversité étonnante de caractères différents, cette parole de Jésus-Christ : « Je vous dis en vérité qu'un d'entre vous cette nuit même doit me trahir. » Chaque figure se meut suivant que le porte son caractère particulier : le Christ parle avec une tristesse tranquille; saint Thomas s'étonne et ne veut point croire; saint Jean s'affecte et s'attendrit; saint Pierre s'indigne et démontre qu'il est prêt à employer la force contre le perfide ; Judas contrefait l'étonné; enfin, les uns marquent de la crainte, d'autres se demandent entre eux avec étonnement qui est capable d'une telle action; d'autres demandent encore avec anxiété à leur maître de leur nommer l'auteur de cet acte atroce; enfin, tous marquent le trouble et la confusion. Joignez à cela que la scène se passe dans un salon grand et tranquille, et, pour ne rien oublier, que trois fenêtres dans le fond, qui laissent voir l'horizon extrêmement bas, donnent à entendre que l'action se passe le soir sur les vingt-trois heures. Après cela, que peut-on désirer de plus? Pour moi, je n'y vois que perfection; et c'est là mon maître et mon héros.

« Adieu, mon ami. Je vous embrasse, et resterai éternellement votre ami [1].

« PRUD'HON. »

## VII.

Prud'hon en fut pour ses frais d'éloquence. Les élus de la province ne se souciaient ni de Raphaël ni de Léonard. Ils voulaient un sujet agréable et gai : une *Cène* ou un *Massacre des Innocents* ne faisaient pas leur affaire. D'ailleurs il fallait un plafond. Ils avaient jeté leurs visées sur l'*Aurore* du Guide. M. Devosge fit part à Prud'hon de leur désir, et celui-ci rend compte à son maître des démarches inutiles qu'il a tentées pour obtenir l'autorisation de copier la peinture du palais Rospigliosi,

1. L'original de cette lettre appartient à M. Pelée.

et il lui donne en même temps des détails qui ne sont pas sans intérêt sur les dépenses qu'entraînerait cet ouvrage.

« De Rome, ce 5 octobre 1785. — Monsieur, puisque le tableau qu'ont ordonné Messieurs les élus est pour décorer un plafond et qu'ils avaient fait choix de l'*Aurore* du Guide, qui est en effet le plus agréable en ce genre qui soit à Rome, il ne me reste qu'à vous faire part des difficultés qui s'opposent à l'exécution de leur volonté. Je suis allé dimanche passé, 2 de ce mois, pour avoir la permission de copier le tableau que vous me demandez ; le custode, qui est celui à qui on s'adresse pour faire signer au prince le mémorial qu'on lui présente pour obtenir son consentement, m'a dit d'abord que le prince ne s'était jamais soucié qu'aucun artiste fît des copies chez lui ; mais surtout que depuis qu'il était arrivé certains accidents aux meubles qui décorent ses appartements par la faute de ceux qui copiaient il ne voulait absolument plus donner la permission à personne. Là-dessus il me raconta deux histoires, à une desquelles je ne m'attendais guère ; la première, qu'un peintre turinois, ayant obtenu de faire une copie d'une médiocre grandeur de ce même plafond du Guide, était resté un an et plus à la terminer ; il ne venait travailler que rarement, faisait ou disait des impertinences à ceux qui étaient chargés de lui ouvrir les portes du salon où se trouve ce tableau et passait enfin une grande partie du jour à dormir ou à ne rien faire, quoique le prince lui eût dit lui-même de se dépêcher. Cette anecdote et beaucoup d'autres semblables lui avaient extrêmement déplu ; mais la dernière l'a totalement rendu inflexible. La voici : le *Triomphe de David*, qui est, je crois, le plus mauvais tableau qu'ait fait le Dominiquin (puisqu'on ne l'imaginerait jamais de ce grand maître, si on ne prenait soin de vous le dire), et que M. Dubois seul trouvait admirable, au point de vouloir en régaler d'une copie la province de Bourgogne, ce tableau, dis-je, se trouva justement dans une petite salle à la suite de celle où est l'œuvre du Guide ; pendant le temps donc que le copiait M. Dubois, qui prenait son temps sans se gêner, quelqu'un qui le connaissait vint en son absence pour en voir la copie, et maladroitement la fit tomber sur deux vases d'albâtre oriental qui furent rompus. On cacha cet accident au prince pendant quelque temps, mais enfin il le sut, et depuis personne n'a pu tirer de Son Excellence la permission de copier aucun tableau, quelques moyens qu'ils aient pris pour l'obtenir. Il a refusé deux cardinaux et diverses autres personnes de considération, qui voulaient bien s'employer pour quelques artistes qu'ils protégeaient. Un prince russe voulant acheter une copie de l'*Aurore* du Guide faite d'après une autre copie, et

désirant la confronter avec l'original, celui de Rospigliosi (le prince) n'a jamais voulu permettre qu'on le transportât chez lui ; mais ce qu'il y a encore de pis pour nous, c'est que M. Dubois, pour faire son tableau, avait employé le crédit du cardinal de Bernis, et je doute fort que Son Éminence, après une semblable histoire, veuille encore se charger d'obtenir une permission du prince Rospigliosi ; de plus, ce même prince est parti depuis deux ou trois jours pour un voyage de trois ans, m'a dit M. Digne, et dans cet intervalle de temps on doit travailler à la restauration et décoration de ce même salon, qu'occuperait une toile de vingt-cinq pieds et qu'elle remplirait presque en entier, de sorte que, comme il n'y a pas beaucoup de temps à perdre, les obstacles en deviennent plus grands et la réussite des démarches qu'on pourrait faire à cet égard presque impossible. Jugez-en vous-même, Monsieur, d'après toutes les difficultés qu'on m'a opposées. Quant à ce qui regarde les frais que demande l'exécution d'une copie de vingt-cinq pieds de long sur quinze pieds quatre pouces de haut, il n'est pas possible, malgré toute la bonne volonté que j'ai d'économiser les fonds de la province, que la somme de six cents livres puisse y suffire. Premièrement par la toile, qui serait de la meilleure qualité qu'on emploie dans ce pays-ci, à l'impression de laquelle on mettrait tout le soin que demande une pareille machine, après m'être informé du prix qu'on demanderait pour la préparer, les coloraces m'ont assuré ne pouvoir pas le faire à moins de 45 écus romains, qui font, monnaie de France, 243 fr. et quelques sols, prix qui m'a d'abord épouvanté. Secondement, pour ébaucher et peindre un tableau de cette grandeur, j'estime, suivant le rapport des mêmes coloraces, qu'il faudrait y employer pour pareille somme au moins autant de couleurs, laquelle dépense, soit pour l'un soit pour l'autre objet, ferait déjà 486 ou 7 livres à cause des sols ; resterait donc 113 ou 14 livres pour les frais d'une caisse de quinze pieds et demi, pour l'emballage, d'une escabelle très-élevée pour atteindre au haut du tableau, d'une boîte à couleurs, des palettes, brosses, pinceaux, chevalet ou choses semblables. Après cela viendrait les manches, autrement dit les étrennes qu'il faudrait donner tous les mois au custode, qui se monteraient à 10 ou 12 paoli par mois, qui font 5 ou 6 l. de France, et cela pendant tout le temps qui sera employé à l'exécution dudit tableau, qui serait de longue haleine ; ensuite beaucoup d'autres menus frais soit pour transport et autres besoins qu'on ne peut prévoir. Voyez vous-même, Monsieur, d'après les dépenses qu'il me faudrait faire, si je pourrais m'en tirer. M. Naigeon a fait le sien [1], qui a treize à quatorze pieds de long sur dix

1. La petite notice sur Jean Naigeon imprimée en 1848 chez Vinchon (in-8 de 7 pages) ne dit rien de cette copie exécutée pour les États

où onze de haut pour 100 écus romains, qui font 554 l. de France; celui que vous m'ordonnez a plus de moitié de grandeur que celui de M. Naigeon, et vous penseriez que 46 l. en sus du prix qu'on lui a donné pourraient suffire pour une machine aussi considérable? De plus, il est à croire que deux tableaux de la moitié de grandeur de celui-ci entraîneraient moins de peine qu'une machine comme celle-là. Pour moi, sans fixer les frais de ce tableau, qui ne peuvent bien se calculer que lorsque l'ouvrage est fait et emballé, si on voulait s'en rapporter à ma probité ou bonne foi, on pourrait être persuadé qu'il n'y aurait pas un sol d'ajouté de plus au montant de la dépense contenu dans le mémoire que j'aurai l'honneur de vous envoyer pour Messieurs les élus de la province : c'est tout ce que je puis dire. A l'égard des originaux en plafond, en cas qu'on ne puisse pas obtenir la permission de copier le premier, il ne reste plus à ma connaissance que l'*Assemblée* et le *Festin des Dieux* à la Farnerine, et le *Triomphe de Bacchus*, du Carrache, au palais Farnèse. Les deux premiers, quoique exécutés sur les cartons de Raphaël, pèchent beaucoup contre la correction du dessin, mais les caractères des têtes en sont sublimes; le second est faible de couleur. J'ose donc vous prier, Monsieur, de me faire réponse tout de suite. Je vais l'attendre pour commander la toile et la faire imprimer, et elle séchera ensuite en attendant que vous m'envoyiez de nouveaux ordres.

« J'ai l'honneur d'être, dans les sentiments d'un attachement tendre et respectueux, Monsieur, votre très-humble, très-obéissant serviteur et élève,

« PRUD'HON, *peintre.* »

Deux mois plus tard, nouvelle lettre à M. Devosge. Les élus n'ont pas encore pris de décision, et Prud'hon attend leurs ordres avec impatience. Mais cette affaire qui traîne n'est pas le seul souci du peintre. Il a laissé à Cluny sa femme et son petit Jean. La sollicitude de l'excellent M. Devosge s'étend à la famille de son élève, et Prud'hon le remercie avec effusion.

« De Rome, ce 21 décembre 1785. — Monsieur, si les paroles pouvaient exprimer ces sentiments profonds qu'éprouvent quelquefois les cœurs sensibles, le mien vous dirait combien il s'est senti attendri et pénétré en lisant la lettre où ma femme me marque les secours que vous avez bien voulu lui faire passer : 150 l. Eh! Monsieur, quelle pourra être jamais la mesure de ma reconnaissance, et quels moyens emploierai-je pour m'acquitter jamais envers vous? Tout ce que je pourrai faire ne suffira pas même à reconnaître le zèle que vous avez mis à lui rendre

service. Envoyé à Rome, où votre prévoyance et vos soins ne laissent à vos élèves qu'à profiter des avantages que vous leur avez obtenus de la province, l'inquiétude et le souci venaient souvent troubler cette tranquillité d'âme si nécessaire à l'étude et dont j'avais besoin; j'ai osé vous exposer ma peine et vous vous êtes aussitôt empressé à l'adoucir. Vous ne vous lassez pas d'obliger, et le bienfait que vous donnez n'exclut jamais l'espoir d'en obtenir un autre : tout différent en cela de ces hommes superficiels qui, nous étant dévoués lorsqu'on n'en a pas besoin, outragent la confiance par des refus quand il s'agit tout de bon de rendre service. Le misérable leur cache sa peine, de crainte qu'il ne lui reste que la honte de s'être mal adressé. Pour vous, Monsieur, qui n'avez jamais cessé de continuer vos bontés envers moi, je ne désire que l'occasion de vous montrer combien j'y suis sensible par tout ce qui dépendra de moi.

« J'attends avec empressement vos ordres pour l'exécution du tableau que demande la province. Comme j'ignore le choix du sujet et que je doute (d'après les difficultés qu'on m'a opposées à l'égard de celui de l'*Aurore* du Guide) qu'on puisse obtenir la permission d'en faire une copie, je pense que, pour peu qu'il soit compliqué, je n'aurai pas beaucoup de temps pour exécuter un aussi grand tableau; c'est pourquoi j'ose vous prier, Monsieur, de faire le plus de diligence qu'il vous sera possible. Vous ne devez pas douter que je ne fasse tous mes efforts et que je n'emploie tous mes soins pour répondre du mieux qu'il me sera possible à ce que vous attendez de moi.

« Au renouvellement de cette année, Bertrand joint ses vœux aux miens pour la conservation de votre santé, qui nous est précieuse; nous y joignons celle de M$^{me}$ Devosge et de toute votre aimable famille, comme aussi la réussite et l'accomplissement de tout ce qui peut vous intéresser. Puisse le Ciel les exaucer comme nous le désirons. Il vous prie aussi de ne pas l'oublier pour ses bustes auprès de MM. les Élus; il est inquiet de ne recevoir aucune nouvelle sur leur arrivée à Dijon; il ne sait qu'en penser. De plus, il est un peu gêné et court d'argent; il serait bien aise, ou de recevoir de M. de Montigny (qui cependant ne lui a pas encore écrit) celui qu'il en attend pour les bustes qu'il lui a envoyés, ou celui que vous lui avez fait espérer de MM. les Élus pour les têtes d'Ariane et de Bacchus qui devraient être rendues à Dijon, étant parties de Rome depuis huit à neuf mois. C'est pourquoi il vous supplie, Monsieur, de lui en donner quelques nouvelles.

« Je suis, avec un profond respect et un sincère attachement, Monsieur, votre très-humble, très-obéissant serviteur et élève,

« PRUD'HON, *peintre.*»

Les fresques de Raphaël, à la Farnésine, et le *Triomphe de Bacchus*, du Carrache, parurent encore, semble-t-il, d'un goût trop sévère, car une nouvelle lettre de Prud'hon à M. Devosge nous apprend qu'on se décida pour le plafond de Pierre de Cortone, du palais Barberini. Prud'hon ne fut guère satisfait de cette décision, comme nous le verrons par un billet à son ami Fauconnier. Il prit pourtant son parti en brave, et, à l'instigation sans doute de M. Devosge, il modifia et transforma le sujet de la composition du peintre italien, tout en en conservant les dispositions et les figures principales. C'est Condé qui deviendra le héros de la peinture destinée au plafond de la salle des États, et Prud'hon, en remerciant son protecteur de ses nouvelles bontés pour sa femme, lui explique lui-même son projet :

« De Rome, ce 10 janvier 1786. — Monsieur, la malheureuse position où se trouvait ma femme, la peine cruelle que je ressentais de ne pouvoir soulager sa misère, vous exprimeront mieux que tout ce que je pourrais vous dire combien j'ai été sensiblement affecté du service que vous avez bien voulu lui rendre. En allégeant ses peines vous m'avez rendu une tranquillité que les soucis et les inquiétudes avaient depuis longtemps chassée de mon esprit. Je vous dois donc, Monsieur, jusqu'au repos dont je jouis! Et cependant, loin d'être chargé du poids de la reconnaissance, je sens, au contraire, que j'ai du plaisir à tenir tout de vous. Il ne me manque, hélas! que les moyens de vous prouver combien j'y suis sensible.

« Le long retard du courrier qui m'a apporté votre lettre, et qui a été occasionné par les mauvais temps et les mauvais chemins, m'a ôté le temps de faire l'esquisse que vous m'avez demandée ; c'est pourquoi j'ai cru devoir plutôt vous envoyer la gravure du palais Barberin que de risquer, en en faisant une esquisse, qu'elle ne vous arrive plus à temps ; de plus, vous jugerez mieux de l'effet par l'estampe que sur l'esquisse, qui n'aurait pu être faite qu'à la hâte. Chaque figure de ce plafond sont des emblèmes de religion. Celle qui occupe le milieu est la Prudence (?) ; le Temps, qui dévore tout, et la vie des hommes, que filent les trois Parques, sont également soumis à ses décrets. Elle est entourée de la Prudence, de la Justice et de plusieurs autres vertus qui ne sont point assez caractérisées pour les reconnaître. Elle ordonne à l'Immortalité, qui tient une couronne d'étoiles, d'en parer les armes Barberines, qui sont soutenues par trois femmes dont on ignore les noms. La Religion y joint les clefs célestes, qui ouvrent et ferment tout à volonté, et Rome, pour mettre le comble à leur gloire, les surmonte de ce triple diadème qui

sur la tête des Césars faisait trembler la terre, mais qui aujourd'hui n'en impose qu'à la faiblesse. Quoi qu'il en soit, comme les sujets allégoriques peuvent s'interpréter de bien des sens, on pourrait de celui-ci en faire la Gloire au milieu des Vertus, et à laquelle on ne peut atteindre que par leur moyen; l'éclat qui l'environne ne s'étend pas seulement au terme de la vie marqué par les Parques, mais même ne peut être altéré par le Temps, auquel rien ne résiste. L'Immortalité, sa fille, s'empresserait à couronner les armes des Condés qu'entourent de lauriers les compagnes de la Victoire, laquelle serait signifiée si on veut par cette femme armée qui tient une tiare, et qui tiendrait alors une couronne de lauriers. Les anciens représentaient quelquefois la Victoire armée et sans ailes quand ils voulaient désigner qu'elle n'avait jamais quitté un parti. Ses compagnes sont, je crois, la Prudence, l'Activité, l'Intrépidité, le Courage, etc.

« Je ne sais si ce serait bien comme cela. Il faudra, Monsieur, que vous me marquiez vos idées à ce sujet, et, de plus, vous m'envoyiez les armes de Condé, car je ne me rappelle plus de quel côté on fait pencher la barre qui est au milieu. Les figures les plus en avant dans le tableau auront à peu près cinq pieds et demi de proportion; ainsi je pense qu'elles seront d'une grandeur assez convenable à l'emplacement. Aujourd'hui j'ai commandé la toile. Pendant le temps qu'on l'imprimera et qu'il lui faudra pour sécher, je compte m'occuper de la copie du portrait du cardinal de Bernis, que désire avoir M. l'abbé de la Farre. Je pense que Son Éminence m'accordera facilement la permission d'en faire une copie. A l'égard de la permission que je dois demander pour la copie du plafond Barberin, je ne puis vous en rendre compte dans ce moment-ci : comme je n'ai reçu votre lettre que d'hier et que le courrier part demain, je n'ai pu encore faire les démarches nécessaires pour l'obtenir, et j'espère qu'il n'y aura pas de difficultés, auquel cas M. l'abbé de la Farre aurait la complaisance d'écrire à Son Éminence que je ferais prier par M. Digne, ou que je supplierais moi-même de vouloir bien s'intéresser pour obtenir cette permission.

« Nous avons eu à Rome deux tremblements de terre, qui, à la vérité, ont donné l'alarme à tous ses habitants; mais on en a été quitte pour la peur[1]. Ce qui n'a pas peu contribué à la dissiper, ce sont les prières qu'a

1. Quelques jours auparavant, Prud'hon écrivait à M. Fauconnier, au sujet de ce même tremblement de terre, une lettre où il entre dans des détails plus circonstanciés et où il donne à son ami des renseignements qui ne manquent pas d'intérêt sur sa nouvelle installation.

« Mon ami. — Étant encore en retard avec moi d'une ou deux réponses, les reproches que vous me faites ne sont pas tout à fait justes; vous vous seriez habitué à recevoir

ordonnées Sa Sainteté, comme préservatif contre de tels incidents. Ce remède a eu tout son effet, puisqu'on a cessé de ressentir des secousses. Mais malheureusement, à vingt lieues de Rome, il n'a pas été aussi effi-

des nouvelles sans vous presser cependant bien fort d'en donner des vôtres, rejetant sur vos affaires les difficultés et empêchements qu'un peu de paresse vous opposait. Le remède à cela était un peu de silence, et je ne suis pas fâché qu'il ait fait son effet; deux mots cependant chaque fois, et vous en étiez quitte. Passons à autre chose. Vous pouvez calmer vos frayeurs au sujet des tremblements de terre. En Italie on sait parer parfaitement ces petits incidents ; voici comment. Aussitôt que la seconde secousse qui a donné l'épouvante à tout le monde a été passée, on s'est vitement mis en état de couper court à une troisième en faisant des prières publiques, préservatif infaillible donné par Sa Sainteté. Vous me donnez, mon ami, un conseil qui aurait été bien plus efficace si ces secousses ne fussent arrivées de nuit; mais il leur faut d'abord une certaine force pour nous réveiller, qui s'augmente toujours pendant le temps qu'on met à descendre du premier, du second et du troisième étage, et la maison qui ne cesse de danser pourrait très-bien faire le dernier saut et vous exempter d'aller plus loin, avant qu'on ne fût arrivé en bas; de plus, si l'on était assez heureux pour être parvenu dans la rue sans accident, qui pourrait répondre qu'on s'échapperait encore *avec tous* ses membres saufs, soit dans la campagne, soit dans les places publiques, de sorte mon ami, qu'à ........ d'événements, il n'y a d'autres recours que ceux dont le hasard veut bien nous favoriser. Ces *moments* de crise sont heureusement passés pour cette année, je crois; on commence même à ralentir ce remède qui a eu tout le succès qu'on pouvait en attendre. Leurs secousses les plus violentes se sont fait sentir à vingt lieues de Rome, elles y ont renversé quelques maisons, a-t-on dit. De plus, ces mouvements convulsifs ont eu huit jours d'intervalle entre eux ; je ne me suis point aperçu du premier, c'était le soir et je dormais sans doute bien fort ; le second, qui est arrivé le matin, m'a plus que réveillé, il m'a fait lever, habiller et sortir, et j'ai eu cela de commun avec presque tout le monde, dont la plupart s'était réfugié dans des églises, au lieu d'aller plus sensément sur les places. — Ce portrait que je désire beaucoup d'avoir et que vous voulez bien m'envoyer, si vous n'avez point d'occasion particulière pour le faire partir, il faudra je crois le faire passer à M. Pertuis, négociant à Marseille, qui se charge ordinairement des envois des élèves de Rome pour la province de Bourgogne. Je lui écris à ce sujet pour le prévenir et pour le prier de vouloir bien s'en charger; vous mettrez deux adresses l'une dessus l'autre, ou l'une à côté de l'autre, pour être plus visibles. Sur la première vous écrirez : *A Monsieur Pertuis, négociant à Marseille, pour faire passer à M. Prud'hon, pensionnaire des États de Bourgogne, à Rome.* Sur la seconde vous écrirez : *A Monsieur Prud'hon, peintre, pensionnaire des États de Bourgogne. Accanto san Lorenzo in panisperna, ai monti a Roma,* car j'ai changé de maison et je me suis mis dans mes meubles; ma maison et mon quartier sont en bon air, mais un peu éloignés du centre de Rome : l'avantage de cela est que je suis plus tranquille. Entre trois qui étions du même sentiment à cet égard, nous avons loué la moitié d'un hôtel, ou palais, en termes romains, dans lequel nous avons chacun deux grandes chambres, notre entrée particulière, et en commun plusieurs mansardes, une cuisine et un jardin. A ma part, je paye soixante livres. Je fais venir mon dîner chez moi pour ne pas avoir à sortir dans les mauvais temps. Enfin, mon ami, il ne me manque que de vous avoir avec moi pour être heureux, car qu'est-ce que sont les commodités de la vie, si le cœur

cace, car elles ont renversé quelques maisons à Terni et continuent encore à s'y faire sentir. La plupart des habitants, dit-on, ont délogé, et on a étayé les maisons qui restaient en pied. On imagine que ce pourrait bien être un volcan qui voudrait prendre jour de ces côtés-là. Enfin, dans ce pays-là, on est encore sur le qui-vive; mais à Rome on n'y pense presque plus.

« J'ai vu Petitot à l'occasion du quartier de notre pension. Son marbre est à Civita-Vecchia depuis quelque temps; il doit même vous l'écrire, m'a-t-il dit. Les pluies continuelles, qui ont fait grossir et déborder le Tibre, ont empêché les barques chargées de marbre de remonter jusqu'à Rome : c'est tout ce que j'en sais. J'ai vu aussi son plâtre du *Gladiateur*, qui est autant beau qu'on puisse l'avoir, puisque le prince Borghèse, à qui appartient l'original en marbre, ne veut plus absolument permettre qu'on le moule.

« Je vous prie, Monsieur, de présenter mes respects à Mme Devosge. J'embrasse aussi tous vos aimables enfants. Si j'osais, je vous prierais de faire des reproches à M. Monnier[1] de m'avoir entièrement et si facilement oublié; en même temps vous l'assurerez de mon attachement.

« Je suis, Monsieur, avec un respectueux attachement, votre très-humble, très-obéissant serviteur et élève,

« PRUD'HON.

« Bertrand et Jendeau m'ont chargé de vous assurer de leurs respects[2]. »

A quelques jours de là, probablement, Prud'hon écrivait à M. Fauconnier ce billet sans date :

n'est pas content? Le mien exhale souvent des soupirs du côté de Paris, mais en vain Dans le long espace qui nous sépare ils n'ont que trop de temps de se perdre. Adieu, mon ami, pensez quelquefois à moi. Mes respects à votre maman et à M. Richard, mes compliments à M. Silvain, à Chamuffin (je verrai si je puis avoir quelques graines à lui envoyer) et à M. Guedon de ma part et de celle de son ami Démoulin, qui est en effet un jeune homme très-aimable et que je connais un peu. Adieu, je ne cesserai d'être votre ami.

« PRUD'HON.

« De Rome, ce 7 décembre 1785. * »

1. Graveur de la ville de Dijon.

2. Je réunis ici deux fragments, l'un dans lequel Prud'hon apprécie très-sévèrement son camarade Petitot, l'autre relatif aux avances que M. Devosge fait à Mme Prud'hon, qui se trouvaient avec la copie de cette lettre (dont je ne connais pas l'original), mais sur un feuillet séparé. Le premier me paraît antérieur, le second postérieur à la lettre.

« Quant à ce qui regarde M. P..... (Petitot), je crois que son marbre n'est pas

* L'original de cette lettre appartient à M. Laperlier.

« Mon cher ami, je suis bien fâché de ne pouvoir vous écrire cette poste-ci qui doit bientôt partir et m'ôte le temps de le faire. Je suis occupé à faire les préparatifs pour peindre un tableau de vingt-cinq pieds pour la province, et comme j'ai été obligé d'employer du monde, cela m'a pris tout mon temps et m'a déjà donné beaucoup de fatigue. Demain je commence à le dessiner et à monter et descendre par conséquent très-souvent d'un échafaud de vingt et un pieds de haut. Ce tableau est une copie d'après Pietre de Cortone, qui est un assez mauvais peintre des temps passés et que je ne suis guère content de faire. Mais aussi après cela je pourrai travailler pour moi en toute liberté et chercher à commencer ma réputation. Heureux, mon ami, si dans ce temps vous entendez parler de moi avantageusement ou avec envie ! ce sera bon signe. Adieu, mon cher ami, le temps presse. Je suis et serai pour la vie votre meilleur ami.

« PRUD'HON.

« N'oubliez pas ce portrait que je vous ai demandé : c'est le plus sensible plaisir que vous puissiez me faire [1]. »

encore arrivé ; la liaison que nous avons ensemble n'est pas assez grande pour me permettre d'en savoir davantage ; car nous ne nous voyons que tous les trois mois une fois, lorsque nous touchons notre quartier chez M. Digne. Vous pouvez bien croire, Monsieur, que son caractère ne sympathise pas assez avec le mien pour que cela soit autrement. A présent qu'il est à Rome, il se suffit à lui-même, ne prend conseil de personne, croit que son talent augmente tous les jours considérablement, parle beaucoup sans qu'il sache bien ni ce qu'il dit ni ce qu'il veut dire. Et enfin il débite à tort et à travers des raisonnements qui n'ont ni pieds ni tête et qui font que les gens sensés se moquent de lui. Telle est la base de sa réputation, et voilà à peu près en gros ce qu'on en dit. Si on entrait dans les détails, la scène deviendrait comique à vous faire rire ou plutôt hausser les épaules. »

« Ma femme a reçu la somme de soixante livres que vous avez eu la bonté de lui faire tenir ; et, si je ne craignais d'abuser de la sensibilité de votre cœur, qui se porte trop généreusement à obliger, je vous prierais en grâce de lui avancer quelque argent que vous retireriez sur la pension que veut bien m'accorder la province, car depuis la mort de mon beau-père elle éprouve souvent de la misère, et particulièrement en ce moment-ci où les fièvres la tourmentent. Je conserverai éternellement au fond de mon cœur la reconnaissance d'un tel bienfait, ajouté à toutes les bontés que vous avez eues pour moi dans tous les temps. »

1. Ce portrait était probablement celui de Mlle Fauconnier. — L'original de cette lettre appartient à M. Jules Boilly.

## VIII.

La copie est enfin commencée. Prud'hon employa une année au moins à la terminer. Il rend compte à M. Devosge, mois par mois, pour ainsi dire, des progrès de ce grand et fastidieux travail et des incidents qui marquaient son exécution. Le plafond de la salle des États est à peine digne d'être compté dans l'œuvre du peintre. Les lettres qui s'y rapportent méritent cependant d'être conservées, car outre les détails spéciaux qu'elles renferment elles nous font pénétrer dans l'intimité de la vie de Prud'hon à Rome; elles nous font connaître d'une manière précise ses goûts, ses préoccupations habituelles, qui se refléteront plus tard avec tant d'éclat dans ses œuvres.

« Rome, le 28 mars 1786. — Monsieur, je crains de renouveler vos douleurs sur la perte que vous avez faite en vous témoignant combien j'y ai été sensible; souvent les regrets même de nos plus chers amis, loin d'apporter quelques adoucissements à nos maux, nous rappellent un ressouvenir qui rouvre toutes les plaies de notre cœur; car en de semblables malheurs la fermeté et la constance disparaissent, et bien longtemps après on sent encore son cœur gémir et soupirer.

« Je comptais, comme j'avais eu l'honneur de vous en prévenir, pouvoir faire, ou tout au moins commencer le portrait de Son Éminence pendant le temps que l'impression de ma toile mettrait à sécher; mais lorsque j'ai été pour en obtenir la permission, Son Éminence m'a fait dire par son neveu ou son cousin le chevalier de Bernis, que l'original, qui est un tableau de huit pieds ou environ, étant dans son appartement, il ne pouvait pas, pendant le temps qu'il restait à Rome, en laisser faire une copie; que dans le mois de uin, où il se retire à Albano à cause du mauvais air de Rome, on pourrait alors le copier à son aise. Comme le tableau du plafond de Cortone que demandent les Élus est un ouvrage considérable et de longue haleine, je présume peu avoir assez de temps pour faire le portrait, n'en ayant au plus que pour l'exécution de cette grande machine. Je suis fâché de ne pouvoir remplir sitôt les intentions de M. l'abbé de la Farre; mais vous en voyez, Monsieur, vous-même l'impossibilité. J'ai commencé une esquisse de mon tableau afin de pouvoir le dessiner et l'ébaucher en grand plus facilement et avec plus de justesse. A l'égard d'un aide, je ne sais pas même si je pourrai en trouver; enfin je verrai à faire en tout pour le mieux et je mettrai tout mon

zèle et mes soins pour que la province ait lieu d'être satisfaite. Soyez également bien persuadé, Monsieur, que quoiqu'on n'ait pas fixé les frais qui sont à faire pour l'exécution de ce tableau, je suis bien loin d'abuser de la licence qu'on m'a accordée pour tout ce qui en dépend. J'économiserai l'argent de la province comme si c'était le mien propre. J'oubliais de vous demander quelle couleur et quelles armes il faut mettre sur les drapeaux que tient la Renommée.

« Le gouverneur de M. l'abbé de Bourbon, M. Tourlot, nous a envoyé chercher et nous a témoigné vouloir nous honorer de sa protection. J'avoue, Monsieur, que les protections m'embarrassent plus qu'elles ne me plaisent, premièrement parce que je ne suis point courtisan, secondement parce qu'un artiste ne devrait avoir de protection que son talent, et comme le mien n'est pas au point où je le désire, je ne me soucie pas qu'on me fasse connaître avant le temps. Quelquefois même c'est nuisible ; un artiste dont on voit la marche et les progrès fait peu de sensation lorsqu'il paraît : habitué qu'on est de voir ce qu'il fait, on met peu de différence entre ce qu'il faisait et ce qu'il sait faire, au lieu qu'un homme qu'on ignore, dont on ne connaît point le mérite lorsqu'il vient à se mettre au jour et que son talent n'est point ordinaire, il surprend tout le monde; on s'étonne de n'en avoir jamais entendu parler; ses progrès semblent être l'ouvrage d'un moment et on est émerveillé, pour ainsi dire, que la science lui soit venue ainsi tout d'un coup. Pour en revenir à M. l'abbé Tourlot, sans que j'en sceusse rien il nous a engagés avec M. Lagrenée un peu plus que je ne l'aurais désiré ; il l'a prié d'écrire tous les trois mois aux Élus de Bourgogne, soit en notre faveur, soit pour leur rendre compte de notre avancement ; pour ce faire il faudrait lui montrer de nos ouvrages, et, de bonne foi, je ne me sens pas porté à cela. M. Lagrenée [1] a sa manière de voir et de faire qui ne cadre guère avec la mienne. Par conséquent ses conseils ne peuvent pas m'être bons, et alors à quoi sert d'avoir l'air de demander les avis d'une personne quand on n'est pas disposé à les suivre ? Du reste M. Lagrenée est un homme aimable et qui aime à rendre service.

« J'ai été sensible à la manière obligeante avec laquelle il s'est offert à nous être utile. Encore une chose : lorsqu'on connaît beaucoup de gens auxquels on est obligé de faire sa cour, on se gâte, on perd son caractère, sa façon de voir ; on devient uniforme, petit, mesquin en les fréquentant; on ne veut chercher qu'à leur plaire et on ne fait plus que comme tout le monde : triste dénoûment. Si les grands maîtres avaient

1. Alors directeur de l'Académie de France à Rome.




AMOUR, PAR PRUD'HON.

(Dessin de la collection de M. Marcille.)

agi de la sorte, nous n'aurions rien à puiser dans leurs ouvrages. Un artiste qui étudie doit être libre; il doit opérer d'après ses principes et d'après ses réflexions qui, pour être profondes et solides, ont besoin de solitude. Après cela, lorsqu'il y est affermi et qu'il a acquis le degré de talent dont il se croit capable, il peut se produire avec retenue; car il risquerait encore de maniérer son génie. Léonard de Vinci, cet Homère de la peinture, qui aurait donné des leçons à Raphaël, Michel-Ange et à tous les maîtres qui sont venus avant et après lui, dit lui-même qu'un artiste a besoin d'être tout entier à lui, que la solitude lui est absolument nécessaire pour observer plus attentivement la nature. Enfin, ce qu'il y a de certain, c'est qu'il faut ou se résoudre à ne rien savoir en voyant le monde, faisant sa cour et perdant son temps, ou sacrifier le monde et ses flatteries pernicieuses à la science et au plaisir de devenir un homme de talent.

« A l'égard de ma femme, qui vous a demandé des secours sans m'en prévenir, venant d'en recevoir il y avait peu de temps, cela ne me fait point plaisir. Je crains extrêmement et je n'aime point abuser de la bonté des personnes qui se font un plaisir de nous rendre service, et je voudrais qu'elle pensât un peu comme moi. Je lui avais écrit ma façon de penser à cœur ouvert; mais il paraît qu'elle y a fait peu d'attention, ce qui ne laisse pas de me piquer contre elle. J'ose donc vous prier, Monsieur, de ne point acquiescer si vite à sa demande; je vous en prie, et ce sera m'obliger que de ne le pas faire [1]. »

M^me^ Prud'hon ne cessait de harceler M. Devosge de ses demandes d'argent. Prud'hon écrit encore à ce sujet :

« Rome, ce 24 juin 1786. — Monsieur, je suis confus de l'importunité de ma femme à vous demander des secours. Elle abuse de la bonté et du zèle avec lequel vous vous êtes porté à lui rendre service dès les premières fois, et moi je suis embarrassé de plus en plus. Comment et dans quel temps je pourrai m'acquitter envers vous de tout ce que vous ne cessez de faire pour moi? Elle a agi encore cette fois-ci sans m'en prévenir, et même il y a assez longtemps que je n'ai reçu de ses lettres. Cette manière de se conduire ainsi ne me plaît point; c'est pourquoi j'ose vous prier, Monsieur, non pas de lui retirer totalement vos bontés, puisqu'il peut y avoir des cas où la nécessité la forcerait à recourir à vous, mais seulement d'avoir moins de condescendance à ce qu'elle a la har-

1. Cette lettre, publiée dans les *Archives de l'Art français*, t. V, est terminée par un paragraphe de Bertrand que j'omets. Elle est signée : PRUD'HON et BERTRAND.

diesse de vous demander, parce qu'il me paraît que les cent cinquante livres que vous avez eu la bonté de lui faire tenir la première fois se sont éclipsées bien vite. La mort de sa mère peut y avoir contribué en quelque chose; mais elle avait sa sœur qui reste à Lyon et qui se trouva à Cluny pour ce moment-là, qui avait plus qu'elle moyen de fournir à la dépense qu'il fallait faire; son frère le militaire, sergent dans le régiment de la Colonelle, qui est resté longtemps à Cluny et qui y est peut-être encore, avec le prétexte d'arranger leurs affaires, pouvait très-bien lui avoir fait faire ces démarches si pressées, ce qui ne m'étonnerait pas : premièrement, c'est que leurs affaires ne peuvent pas s'arranger ni si vite, ni avec si peu, parce qu'il faudrait avoir un procès avec leur oncle, qui est un chicaneur. Cet oncle tenait la portion d'un frère cadet qui, à sa mort, fit mon beau-père son héritier; il l'a toujours tenue jusqu'à présent, parce que mon beau-père n'avait pas le moyen de la lui faire céder par force. Actuellement que mon beau-père et ma belle-mère sont morts, il voudra encore bien moins en entendre parler; et puis je n'ai jamais bien su ni ce que c'était, ni à quoi se montait cette succession. Je crois seulement que c'est peu de chose. Ainsi, Monsieur, je suis porté à croire que l'argent que vous avez eu la complaisance de lui faire passer s'en est allé et s'en va sans autre chose que par la dépense que lui aura occasionnée et que lui occasionne peut-être encore son frère qui, comme gens de son état, boit et mange sans s'inquiéter d'où viennent les moyens qui fournissent à ses besoins : et à son départ, ne faut-il pas aussi de l'argent? Cela doit être. Mon beau-père a dépensé son bien de patrimoine tout d'un coup, si bien qu'en ces derniers temps il était obligé de vivre du produit assez mince de sa charge de notaire. Lui étant mort, la vente de cette charge a servi à entretenir tout doucement ma belle-mère dans le peu de temps qu'elle lui a survécu, de sorte qu'il n'est resté aux enfants qu'une petite maison qui, avec le jardin et dans un pays comme celui-là, peut valoir au plus mille francs. Et depuis, quelques dettes par-ci par-là qu'il faut payer. Voilà pourquoi ma femme peut quelquefois se trouver dans le besoin; voilà pourquoi j'avais osé vous prier de vouloir bien lui prêter quelques secours; mais c'est trop à la fois, et je ne voulais pas qu'elle en abusât. Mon pauvre enfant, c'est lui que je plains le plus. S'il avait été moins jeune, j'aurais peut-être bien fait de l'avoir avec moi. Enfin, il faut espérer que le temps remédiera à tout.

« Pardonnez, Monsieur, si je vous ai entretenu de choses si ennuyeuses. J'ai cru devoir entrer dans ces détails domestiques, afin que ma femme ne surprît pas mal à propos la bonté de votre cœur. Peut-être me suis-je trompé dans mes conjectures; peut-être avait-elle réellement

besoin du secours qu'elle vous a demandé; mais je suis loin de me fier à tout ce qu'elle pourrait dire.

« Je suis après travailler au tableau pour la Province. C'est même ce qui m'a empêché, Monsieur, de répondre plus tôt au billet que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire par la lettre de notre ami Gagnereaux[1]. Le peu de temps que j'ai pour l'exécuter fait que je ne me donne pas un moment de relâche. Il ne dépendra ni de moi ni de mes soins qu'il ne soit bien, car j'y apporte tout le zèle et l'assiduité dont je suis capable. Je souhaite, lorsqu'il sera fini, que vous en soyez content : ce sera pour moi, Monsieur, la satisfaction la plus sensible que je puisse recevoir.

« J'ai l'honneur d'être, avec un attachement respectueux et sincère, Monsieur, votre très-humble, très-obéissant serviteur et élève,

« PRUD'HON, P.

« Je vous prie d'assurer Mme Devosge de mes respects et d'embrasser tendrement pour moi toute votre aimable famille. Le petit Natoile doit actuellement penser à venir à Rome. C'est là où l'antique et les grands maîtres lèvent tout d'un coup les préjugés qu'on peut avoir pris ailleurs, surtout lorsqu'ils ne se sont point trop glissés dans la pratique. C'est à quoi on ne peut trop faire attention.

« Notre cher ami Bertrand vous assure de ses respects et doit incessamment vous écrire au sujet des plâtres que vous l'avez chargé d'acheter. »

Au mois d'octobre, Prud'hon, quoique retardé par les fièvres, a presque terminé son tableau, et il donne à M. Devosge des détails sur son exécution :

« Rome, le 3 octobre 1786. — Monsieur, une maudite fièvre, venue très mal à propos, et qui m'a tenu quinze jours au lit, m'a forcé de perdre tout ce temps-là et plus sans pouvoir travailler au tableau de la Province. Il semble, et il arrive presque toujours, que, lorsque les ouvrages sont pressés ou qu'on n'a qu'un certain temps pour les faire, il arrive, dis-je, que c'est dans de semblables moments que surviennent tous les inconvénients auxquels on paraissait devoir le moins s'attendre. Cependant comment les parer ? Il faut, bon gré, mal gré, prendre ces choses-là comme elles viennent. De voir mon temps perdu et l'ouvrage en rester là, c'est ce qui m'a donné le plus d'inquiétude.

1. Il existe une biographie de cet artiste, publiée par M. Henri Baudot, sous ce titre : *Éloge historique de Benigne Gagnereaux*. Dijon, 1847, in-8.

« Vous m'aviez donné, Monsieur, un conseil bien sage de m'approcher du quartier où était mon tableau et d'y manger, afin de m'épargner les fatigues de la marche pendant les chaleurs de l'été. Mais à Rome il n'y a de traiteurs ou d'auberges qu'aux environs de la place d'Espagne, et on trouve très-rarement des chambres à louer dans les quartiers qui seraient les plus commodes, et particulièrement dans celui où je travaille. Voilà les raisons qui m'ont empêché de suivre un conseil qui m'eût été si favorable. J'y avais même pensé plus d'une fois; mais l'impossibilité de fait a toujours mis obstacle à ma volonté.

« La fièvre et la diète m'avaient d'abord affaibli au point de ne pouvoir me tenir en pied les premières fois que j'ai essayé de me lever; mais il y a quelques jours que je marche et que je me porte assez bien sans avoir une bien bonne mine, et demain ou après au plus tard je me remets à travailler, et le plus assidûment que faire se pourra, afin de regagner s'il est possible le temps qui été perdu, et que je regrette encore, quoique inutilement.

« J'ai vu ce matin Petitot à l'occasion du quartier de notre pension que nous avons reçu. Il m'a chargé, Monsieur, de vous assurer de ses respects. Son *Gladiateur* est tout ébauché à la gradine, et il a déjà commencé à étudier au scarpel le bras qui vient en avant. Bertrand a fait toutes les acquisitions que vous lui avez demandées pour la Province; vous aurez, entre autres figures, un *Laocoon* superbe et extrêmement frais, le seul beau qui soit à Rome, excepté celui de l'Académie de France, mais qui est, de plus, monté au point d'après l'original. La plus grande partie des autres figures ne lui cèdent en rien pour la fraîcheur; un premier jet du *Discobole* et de l'*Amazone* du Vatican, etc., etc. J'ai vu toutes ces figures, et en partie avant de tomber malade. Je crois, Monsieur, que vous aurez lieu d'en être satisfait. C'est une acquisition bien avantageuse pour l'avancement des jeunes gens de la Province, et qui leur fera trouver Rome au milieu de leur patrie. Il faut que je vous parle d'un groupe d'Ajax qui soutient un jeune guerrier mort ou mourant que j'ai vu dans l'atelier de Mengs. Pour le *faire*, en parlant du jeune guerrier, je n'ai jamais vu de sculpture aussi grandiose, aussi largement et grassement faite, et qui sente autant la belle nature comme le torse et les cuisses de ce jeune homme, même les bras, quoique un peu usés [1]. C'est une chose qu'on ne peut se lasser d'admirer: c'est un chef-d'œuvre de sculpture, une manière de faire par parties larges, moelleuses et coulantes qu'on ne saurait assez saisir. L'*Ajax* et les jambes du jeune homme, qui sont

1. Il s'agit probablement du groupe qui se trouve aujourd'hui dans la *Loggia de' Lanzi* à Florence.

restaurés, ne sont pas aussi beaux; mais n'importe. Après l'*Apollon*, qui, comme un dieu, est traité dans un idéal sublime, je n'ai point vu de sculpture qui vaille ce qu'il y a de beau dans ce groupe.

« Je viens à mon tableau, qui est aux trois quarts et plus ébauché, n'y ayant plus que trois figures et quelques morceaux de nuages à faire. Je l'ébauche de près, afin qu'il se soutienne davantage et qu'il soit moins long à finir. J'entends, en parlant du fini, qu'il sera pour faire son effet à la distance de dix-neuf pieds et quelques pouces de l'œil. Le plafond de Pietre de Cortone, qui est à peu près à une quarantaine de pieds de haut, est à peine fini pour être vu du bas, d'où il ne paraît, à proprement dire, qu'une ébauche, car toute cette grande machine, en comptant la courbure ou voussure de la voûte, qui est la partie la plus considérable (ce que je copie n'étant que le milieu), est plus faite pour faire fracas que pour y trouver du dessin, du fini et même du coloris; cela n'en impose et n'étonne que par l'immensité du champ que Pietre de Cortone a rempli. Je finis, Monsieur, en vous souhaitant une santé parfaite et toutes sortes de satisfaction. J'ai l'honneur d'être, avec un respectueux dévouement, Monsieur, votre très-humble, très-obéissant serviteur et élève,

« PRUD'HON.

« Mes respects à Mme Devosge et tout plein d'encouragements à vos aimables enfants, que j'embrasse de tout mon cœur. Bertrand vous assure bien de ses respects, ainsi que Gagnereaux et Jeandeau. »

Le jeune Devosge s'était présenté au concours. Son père hésitait à l'envoyer à Rome, non-seulement à cause de son âge, mais parce qu'il craignait qu'on ne l'accusât d'avoir abusé de son influence pour faire triompher son fils. Prud'hon revient sur ce sujet, qu'il avait déjà traité dans une précédente lettre. Il s'efforce de lever les scrupules de M. Devosge et le supplie de lui permettre de servir de guide et de père au jeune homme. Il s'exprime avec une chaleur et une tendresse qui montrent quelle reconnaissance et quelle affection il avait vouées à son excellent maître, et il donne à son jeune ami les conseils les plus sensés et les plus précis. Il annonce en même temps à M. Devosge que son tableau est presque terminé.

« De Rome, ce 26 février 1787. — Monsieur, la tendre amitié que vous ne cessez de me témoigner, ainsi qu'à Bertrand, nous engage à vous en demander la preuve la plus sensible que nous puissions en recevoir : c'est de nous envoyer Natoile, votre fils, puisqu'il est admis au concours,

puisque ses grandes dispositions le mettent à même, plus qu'aucun de ceux qui concourent avec lui (je parle franchement, puisque je les connais), le mettent à même, dis-je, de tirer le profit le plus avantageux des grands maîtres. Donnez à vos amis la douce satisfaction de l'initier eux-mêmes dans tout ce qui pourra contribuer à son avancement. Nous l'aimons tendrement; nous lui procurerons tout ce qui pourra lui être utile, tant dans le particulier que pour ce qui regarde son talent. La circonstance est favorable. — Monsieur Devosge, faites réflexion : les concurrents sont peu à craindre; votre fils promet infiniment; il est dans l'âge où, lorsqu'on voit de belles choses et qu'on est aiguillonné par l'émulation et l'exemple, le talent se développe avec vigueur. Son imagination est en effervescence; il a une grande volonté de bien faire. Toutes ces circonstances doivent vous engager à ne pas sacrifier son intérêt au scrupule mal fondé de croire qu'on imaginera que vous l'avez favorisé. C'est votre fils, et de plus votre élève, et un élève qui semble n'attendre que l'occasion de faire honneur à son maître. Son intérêt vous serait-il moins cher que celui d'un étranger? Je parle de l'un ou de l'autre des concurrents, qui, suivant ce que j'ai cru apercevoir en les fréquentant, n'ont point cet esprit pénétrant et délicat qui saisit au premier coup dans le beau ce que les autres souvent n'y aperçoivent jamais, qui en analyse les parties, se les approprie, et montre ensuite dans ses productions une sûreté savante, une justesse et une hardiesse de génie qui atterrent ceux qui ont le front de se montrer à côté de lui. Et cet esprit est si nécessaire dans les arts, que sans lui on reste dans la médiocrité, que sans lui tout ce qu'on fait porte un air de gaucherie qui rebute, et on est réduit au plus à suivre servilement la manière d'un maître peu élevé, dont encore on laisse le plus souvent les grâces ou les agréments qui lui donnaient quelque mérite. Je ne flatte point votre fils au détriment de ceux avec qui je le compare; mais vous-même, Monsieur, vous ne pouviez pas vous cacher qu'il y a une grande différence. Qu'est-ce que Baillot, qui, à force d'avoir fait, fait ce qu'il peut? Qu'est-ce que Martincourt, qui ne m'a jamais paru bon qu'à faire le petit fat? Eh! ce ne sont pas là des têtes d'artistes. J'estime ceux qui cherchent, et qui, toujours peu contents de ce qu'ils ont trouvé, cherchent encore, parce qu'une lumière les conduit à une autre, et qu'insensiblement ils aperçoivent le beau à un degré bien au-dessus de la vue commune. Un amour-propre mal entendu ne les séduit point; les flatteries sur eux n'ont point de prise, parce que, comme ils voient toujours au delà de ce qu'ils ont fait, les éloges des ignorants ou des fourbes ne leur laissent que du mépris ou de la méfiance. Monsieur Devosge, en grâce, nous vous en

prions, Bertrand et moi, ne négligez point les intérêts de votre fils; voyez-le, moins par ce qu'il fait que par ce qu'il doit faire; donnez-lui des conseils, donnez-lui des secours même s'il est nécessaire, et n'imaginez pas être injuste en préférant un mérite qui doit éminemment éclore à un qui ne doit pas aller loin. On doit souvent moins juger les hommes sur ce qu'ils montrent momentanément que sur ce qu'ils sont capables de produire par la suite. De plus, je suis très-persuadé que votre fils ne leur doit céder en rien, si même il n'est déjà bien au-dessus d'eux; car, quelle différence de la rapidité de la marche de celui qui a du génie avec la lenteur de celui qui n'en a pas. C'est pourquoi, Monsieur, que votre trop sensible délicatesse ne se blesse point de voir votre fils couronné, que sa jeunesse ne soit point un obstacle à sa victoire en songeant que le grand Raphaël a fait ses plus belles choses dans sa plus grande jeunesse. On aime à voir un jeune arbre porter de bonne heure d'excellents fruits; ainsi fera mon cher petit Natoile, tout en lui s'harmonise. Avide à s'instruire, difficile à se satisfaire, voyant bien, et avec toute la justesse qu'il est possible d'avoir à son âge et quand on n'a pas encore d'expérience, réfléchissant avec jugement et marquant du génie dans tout ce qu'il fait. Nous l'aimons tendrement et nous voulons l'avoir; nous le recevrons en pères et en amis; nous l'instruirons dans tout ce qui dépendra de nous. Je me réjouis de lui faire voir les belles choses et de lui communiquer mes idées là-dessus. Nous avons quelque expérience, Bertrand et moi; nous lui en ferons part, et je puis vous assurer, Monsieur Devosge, qu'en quel temps qu'il vienne à Rome il ne trouvera jamais deux personnes qui lui soient plus attachées. Allons, mon cher petit Natoile, courage; soyez hardi; surpassez-vous vous-même et venez à Rome! Nous vous attendons d'abord, et si tout autre vient, il n'y a pas de milieu, nous lui faisons mauvaise mine. Déjà moi, autant je m'attache à qui j'aime, autant je suis peu communicatif avec qui ne me convient pas; ceux-ci m'étant, de plus, indifférents, ce sera bien pis. Songez-y bien, mon cher ami, tant pour leur avantage que pour le vôtre, ne les laissez pas venir. Montrez-leur, dans la manière de faire votre tableau, que Rome n'est point faite pour être vue par des aveugles ou par des petits maîtres; du nerf, de l'expression, un dessin ferme et grandement senti, des draperies avec des plis grands et décidés et du repos dans les parties-larges. Joignez à cela un effet vigoureux et tranquille, afin de faire briller davantage le mouvement de vos figures. Point de ces clinquants de lumière qui fatiguent l'œil et empêchent le spectateur de jouir doucement de l'objet qu'on lui présente. Laissez, laissez le clinquant et le brillant à ceux qui privent leurs figures d'âme et de sentiment, et qui



JEUNE FILLE, PAR PRUD'HON.

(Dessin de la Collection de M. Marcille.)

ne savent ni émouvoir ni intéresser. Ils ont recours au faible avantage de fasciner les yeux, et ils renvoient leur monde aussi vide de sensations qu'ils étaient venus. Encore un coup, mon ami, ne laissez venir personne au lieu de vous, car nous vous attendons, nous vous désirons et nous voulons vous voir. Et vous, Monsieur Devosge, ne nous privez pas du plaisir de l'embrasser et de lui témoigner en tout combien il nous sera cher; c'est une grâce que nous vous demandons de votre amitié, de votre affection, et que nous payons d'avance du zèle et de l'attachement le plus sincère et le plus tendrement senti. N'oubliez pas que nous ne serons pas toujours à Rome, qu'aucun cœur n'y peut remplacer le nôtre, et que l'occasion d'être utile à votre fils, à quelqu'un qui nous est cher et que nous aimons tendrement sera perdu pour nous. Mon zèle me fera dire de plus que souvent de certains moments d'envie ou de jalousie dans des personnes dont l'attachement politique nous a paru sincère peuvent être nuisibles ou à nous ou aux nôtres, quand malheureusement on s'y confie. Je ne dis pas que cela arrive fréquemment, mais quelquefois il est bon de le prévoir. Pour ce qui est de mon tableau, Monsieur, je crains bien, comme vous, qu'il n'arrive jamais à temps; je compte l'avoir fini et encaissé sur la fin de mars, par conséquent le temps qui lui restera pour son voyage sera bien court. Enfin, à la garde de Dieu et de saint Luc : il arrivera quand il pourra. Pour ce qui est de la gratification, quelle qu'elle soit, je vous prierai d'abord de retenir dessus la somme en quoi vous m'avez si amicalement obligé, et le reste de l'envoyer à ma femme. Pour ce qui est des éloges, une copie en mérite toujours peu. J'ai cherché autant qu'il m'a été possible à remédier au dessin, et en quelques endroits des draperies, qui sont d'un assez mauvais (goût) dans l'original. Du reste, si j'ai satisfait à la Province et si vous êtes content, Monsieur, je serai toujours trop satisfait.

« Je suis, avec un attachement sincère et respectueux, votre très-humble, très-obéissant serviteur et élève,

« PRUD'HON.

« Assurez de mes respects M^me^ Devosge, et embrassez pour moi toute votre aimable famille. Vous voudrez bien avoir la bonté, Monsieur, de remettre ce petit billet à M. Mosnier. »

Une lettre sans date, mais qui doit être de mars ou avril 1787, nous apprend que la copie est terminée et expédiée. Prud'hon plaide en même temps auprès de M. Devosge, et avec une chaleur toute fraternelle, la cause de son camarade le sculpteur Bertrand :

« Monsieur, j'ai attendu un peu tard à vous marquer le départ du tableau de la Province; nonobstant cela, je compte bien que ma lettre vous sera parvenue avant lui, vu le temps qu'il lui faut, suivant les apparences ordinaires, pour arriver à Dijon. Les États, m'a-t-on dit, sont retardés, et vraisemblablement vous l'aurez avant ou tout au moins pour ce temps-là. M. l'abbé Tourlot, le neveu du cardinal de Bernis, M. Lagrenée et M. Digne l'ont vu et ont paru contents. Je désire qu'également vous en soyez satisfait, ainsi que MM. les Élus. Il est inutile que je dise que j'ai tâché, autant qu'il m'a été possible, de remédier aux défauts de l'original, attendu qu'à Dijon on est hors de la possibilité d'en faire la comparaison. Ce plafond, en général, est une machine à fracas, mais qui, lorsqu'on le prend partie par partie, n'est que très-médiocre; il me semble vous en avoir déjà prévenu, Monsieur, dans une de mes lettres. Au reste, vous avez la gravure du morceau du milieu qui fait le sujet du tableau, et il suffit de vous dire qu'elle est au moins aussi bonne que l'original, pour ne pas dire meilleure, dans certaines parties de draperies. Du reste, c'est le même dessin, soit dans les têtes, les mains, les pieds, torses, jambes, etc. Enfin, il me convient peu d'en parler, pour ne pas avoir l'air de priser ma copie, de laquelle je désire seulement qu'on soit content.

« Venons à notre cher ami Bertrand. Le pauvre diable se recommande instamment à vous et vous prie de ne pas l'oublier, car il est extrêmement à l'étroit. Il ne reçoit plus aucun secours de chez lui, et, malgré quelques sols que je lui prête de temps à autre, il ne peut pas aller loin. Il a, il est vrai, de l'ouvrage de fait chez lui; mais Rome n'est pas un pays de ressources, et, hors l'étude qu'on est à portée d'y faire plus que nulle autre part, c'est une ville qui n'est bonne à rien, de sorte qu'avec tout cela il se trouve dans la misère si vous ne pensez à lui, Monsieur. Sa *Vénus*, d'après celle de Médicis, est finie; c'est une des plus belles copies qu'on en ait jamais faites. La tête, les pieds et les mains, qui sont beaucoup usés dans l'original, sont extrêmement soignés dans sa copie, et sont traités d'une manière comme on en voit peu, c'est-à-dire dans un style noble, délicat et recherché; c'est une acquisition qui (si la Province la fait) ne peut que lui faire beaucoup d'honneur. Je dirai plus, le temps que Bertrand a passé à Rome, outre celui fixé aux pensionnaires, n'a pas peu ajouté au talent qu'il avait déjà acquis; cependant la Province semble l'oublier, tandis qu'elle demande un tableau à son premier pensionnaire parce qu'il a eu du succès et du bonheur. Croit-elle que celui-ci, pour n'avoir pas éclaté, en ait moins de talent? Pour un peintre, il ne faut qu'une toile, des couleurs et quelques pinceaux, et

un peu d'argent devant soi pour pouvoir faire un tableau; il n'en est pas ainsi d'un sculpteur. Les dépenses qu'il est obligé de faire lorsqu'il veut exécuter quelque chose de lui demandent des fonds bien plus considérables ; l'achat du marbre, les journées d'un homme pour lever le point, les outils qu'il faut sans cesse ou faire faire, ou raccommoder, et une infinité d'autres dépenses, tant pour charrier le marbre, le faire mettre en place, et, de plus, de quoi vivre pendant tout ce temps-là. Tout cela ensemble n'est pas peu de chose; et lorsqu'on n'a rien fait et qu'on n'ose pas même compter sur ce que l'on fait, alors comment faire? Bien loin de briller et de mettre au jour le talent qu'on a cherché à acquérir, on est forcé de végéter, et, de plus, d'être misérable. C'est là le cas où se trouve le pauvre Bertrand faute d'occasion, et la Province, qui devrait être, pour ainsi dire, la première à mettre en œuvre le talent des artistes qu'elle a formés, les abandonne au moment où il les faudrait aider à commencer leur réputation dans le monde. J'en aurais trop à dire sur ce sujet, et le temps me manque, par rapport au départ de la poste. Je vous dirai donc seulement, Monsieur, de ne pas l'oublier auprès de MM. les Élus, et de lui donner aussi des nouvelles des plâtres qu'il a eu l'honneur de vous envoyer.

« J'ai l'honneur d'être, avec un attachement respectueux, Monsieur, votre très-humble et très-obéissant serviteur et élève,

« PRUD'HON, *peintre*. P.

« Je vous prie d'assurer Mme Devosge de mes respects; j'embrasse le petit Natoile, à qui je recommande de ne pas perdre de vue la ville de Rome, et de faire un tableau en conséquence. Mes compliments à M. Monier. »

Enfin, dans une dernière lettre relative à cette copie du plafond de Pietre de Cortone, Prud'hon explique à M. Devosge les causes qui ont retardé son arrivée à Dijon. En remerciant son excellent ami de l'intention qu'il a témoignée de lui faire continuer sa pension, il le presse de nouveau d'envoyer à Rome son fils, qui a mérité le prix, mais que ce père prudent trouvait encore bien jeune pour l'éloigner de lui :

« Monsieur, j'ai été extrêmement surpris qu'après tant de temps mon tableau ne fût pas encore arrivé à Dijon. Je suis allé, ainsi que vous me l'avez dit, chez le commissionnaire pour m'informer de ce qu'il était devenu. Il m'a dit qu'en effet, après un assez long temps, il avait reçu une lettre de Gênes où on lui marquait qu'on avait reçu une caisse de telle

et telle façon sans aucun ordre ni adresse, de la (quelle) on ne savait que faire ni où l'envoyer, de sorte qu'il a été obligé de récrire bien vite le lieu de sa destination et à qui on devait l'adresser à Marseille pour la faire parvenir à Dijon. Tous ces embarras-là, qui sont venus par la faute du capitaine qui s'en était chargé à Rome, ont empêché jusqu'alors que vous ne l'ayez reçue. De pareilles bévues ne semblent être faites que pour moi, ainsi que le précieux avantage de faire des copies d'après de mauvais originaux. Venons-en à celle du portrait du cardinal de Bernis, que désire si fort M. l'abbé de la Farre. J'ai déjà fait les démarches nécessaires pour obtenir la permission de la peindre. Je dois (me) mettre après, aussitôt cette permission reçue, parce que le cardinal n'est pas à Rome, et dès qu'elle sera terminée je vous l'enverrai tout de suite, ainsi que vous le désirez. Pour ce qui est de la pension, pour la continuation de laquelle vous vouliez avoir la bonté de vous intéresser, après y avoir réfléchi le plus mûrement qu'il m'a été possible, j'ai cru et je crois ne devoir pas prendre des engagements que je prévois ne pouvoir pas remplir jusqu'à la fin du terme, qui serait trop long pour moi. Ainsi, pour cette raison et pour plusieurs autres, je m'en tiendrai à vous faire des remerciements pleins de reconnaissance pour tout ce que votre bonté vous suggérait de faire pour moi; mon cœur en est pénétré et désire ardemment pouvoir s'en reconnaître. Mais pourquoi, Monsieur, ne voulez-vous pas envoyer votre fils à Rome, cette fois-ci, puisqu'il a mérité le prix, ses concurrents s'avouant eux-mêmes vaincus, lui ayant laissé le champ de la victoire? Sa jeunesse vous retient; mais est-il un âge plus propre à faire des progrès rapides que le temps précieux de la jeunesse? Avec l'ardeur et l'envie qu'il a de faire, qu'avez-vous à craindre? Qu'éloigné de vous, sa jeunesse ne lui fasse faire quelques écarts? Il a reçu une trop excellente éducation pour déchoir jamais des sentiments que vous lui avez inspirés. De plus, il serait pendant un temps sous les yeux d'amis fidèles et sincères qui pourraient lui enseigner la manière de se comporter dans ce pays d'émulation et d'envie. Que craignez-vous donc, Monsieur? Seraient-ce les incommodités du voyage? Il serait facile de les lui adoucir en l'envoyant par terre et moyennant quelque argent de plus que ce qu'on a coutume de donner (car, avis à ceux qui ont à venir à Rome, je ne leur conseillerai jamais de prendre la mer, car il faut attendre éternellement : on dépense au moins autant que pour venir par terre; on est très-incommodé de toutes les façons, et le voyage, par les retards, se trouve toujours plus long). Revenons-en à votre fils. Pourquoi, encore une fois, ne pas l'envoyer, puisqu'il le mérite ? N'est-ce pas aussitôt qu'on a profité de son jeune âge, qu'on en montre les effets les

plus vigoureux immédiatement après? N'est-ce pas dans la jeunesse que le génie a le plus de force? N'est-ce pas dans la jeunesse que les facultés intellectuelles se développent avec le plus d'étendue, et n'est-ce pas dans le jeune âge qu'on prend un caractère et qu'on l'imprime avec fermeté dans tout ce qu'on fait? N'est-ce pas aussi dans la jeunesse qu'on est le plus propre à prendre de fortes impressions de ce qui nous frappe, qu'on se corrige le plus facilement de ses fautes, etc.? Enfin, Monsieur, je voudrais pouvoir vous convaincre et vous décider. Je finis malgré moi sur cet article. Pensez-y bien, Monsieur. Je suis avec respect votre très-humble et très-obéissant serviteur et élève,

« PRUD'HON.

« Mes respects à M^me Devosge. J'embrasse le petit Natoile et François. »

CHARLES CLÉMENT.

(*La suite au prochain numéro.*)



# BERNARDINO LUINI [1]



ES peintures à fresque portent, mieux que ses tableaux, l'empreinte de son génie facile, harmonieux, sympathique. Bien que ses ouvrages de chevalet jouissent à bon droit d'une haute réputation et tiennent une place excellente dans les meilleures collections de l'Europe, ce n'est point là néanmoins qu'il atteint son excellence ni qu'il manifeste à l'aise sa discrète et pénétrante originalité. La plupart de ses tableaux ont été longtemps attribués à Léonard, avec autant de vraisemblance que les travaux de ses élèves directs, de Salai ou d'Oggione, de Melzi ou de Solari. Non-seulement Bernardino s'était approprié, à force d'admiration, la manière du maître, au point de tromper l'œil le plus exercé, dans ses copies; mais, on le sait encore, il recueillait pieusement tous les dessins et croquis laissés par Léonard, et les prenait pour thème ordinaire de ses petites compositions. Dans l'art monumental, au contraire, il se trouvait plus abandonné à lui-même, et obligé, par la nature de la besogne, à des rapidités d'exécution qui s'accommodaient mieux de ses caprices et laissaient le champ libre à ses expansions. Qui veut le connaître et qui veut l'aimer comme il mérite doit faire le pèlerinage de la haute Italie et s'arrêter quelques jours à Milan, à Saronno, à Lugano.

A Milan, dans l'église della Passione, dans les galeries du palais Brera, où furent transportées les fresques d'une chapelle maintenant détruite (la chiesa della Pace), on reconnaîtra ses œuvres les plus anciennes, souvent les plus charmantes, aux incertitudes continues du

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er novembre 1869.

style, aux maladresses ingénues de l'exécution. Avec un artiste aussi inégal que le fut toujours Luini, la précision des dates n'est pas possible en l'absence de documents. Les fragments dont nous parlons ont néanmoins par instants un tel caractère de gaucherie involontaire, qu'on y doit voir, sans hésiter, les tâtonnements d'une inexpérience juvénile et non pas le laisser aller d'un homme habile en ses mauvaises heures de nonchalance, de dégoût ou de lassitude. La personnalité du peintre y éclate de tous côtés, dans les faiblesses mêmes, avec une vivacité de séduction très-prime-sautière. Dès cet instant il sait mettre dans l'attitude, le geste, la physionomie de ses personnages, une sorte de naïveté affectueuse qui lui est particulière, et garde sans effort, dans sa façon d'agencer les compositions et d'exprimer le sentiment humain ou religieux, une simplicité délicate et primitive qui l'isole peu à peu au milieu de tous ses confrères, de plus en plus emportés par les exemples de Rome et de Venise vers la mise en scène théâtrale et l'agitation pittoresque.

Bernardino, on le voit là, fut un des hommes de la Renaissance qui reçut le plus franchement, le plus naturellement, ses impressions du monde extérieur à la façon antique. La campagne du Vésuve n'avait pas encore rendu au jour le spectacle complet d'une ville romaine; les fragments de stucs grecs ou latins étaient rares, même à Rome. On peut douter que Bernardino en ait étudié un grand nombre, même sur des dessins; mais il s'en pénétra avec une facilité durable qu'explique seule une particulière disposition d'intelligence, portée, comme celle des peintres anciens, à la simplification puissante des ensembles, par la négligence du détail réel et la franchise spontanée de l'expression. Un rêve de Pompéi, d'une Pompéi moins sensuelle, d'une Pompéi chrétienne, s'éveille plus d'une fois dans l'imagination, devant ses tableaux. Dès cette époque la composition en est claire, bien divisée, et rappelle, par sa simplicité, la disposition des bas-reliefs. La lumière y est franche, sans effets violents ni de clair-obscur; les contours des choses n'y sont plus serrés cependant avec la rigidité primitive, et la douce coloration dont elles sont baignées ne laisse à leur aspect aucune de ces âpretés et de ces sécheresses très-communes encore dans les fresques de l'époque. L'attitude des personnages, groupés sans effort, frappe l'œil par sa vérité naïve; l'exquise expression des physionomies l'enchante le plus souvent par une ineffable candeur. Jamais Bernardino n'exprima avec plus de charme ni de tendresse la grâce de l'adolescence qu'en cette délicieuse *Vie de la Vierge*, rêvée tout entière dans une fraîche matinée de printemps. La virginité, la pudeur, la joie honnête, y sont rendues avec une aisance na-

turelle que ne dépare point la maladresse ingénue d'un style encore hésitant, et qui garde en son allure quelque chose d'enfantin.

Jamais Luini, et c'est là son caractère le plus sympathique, soit par modestie, soit par nonchalance, n'afficha d'ailleurs les hautes prétentions idéales ou techniques qu'on remarque communément chez les artistes de son temps. Il échappa ainsi toute sa vie au maniérisme et ne dut sa constante séduction qu'à la rapidité singulière avec laquelle il savait saisir, dans la vie commune, les attitudes pittoresques, et à l'élévation naturelle d'une imagination émue et chaste, qui le garda toujours aussi bien des subtilités laborieuses que des basses trivialités. L'impression qu'il laisse est une impression de sérénité, de fraîcheur, de ravissement, que peu d'artistes ont su donner au même degré, et l'on éprouve une fois de plus, en l'admirant, combien la bonhomie de l'humeur et la franchise du cœur préparent mieux un homme à trouver la vraie poésie des arts, que l'ingénieux labeur où s'usent tant d'intelligences modernes.

Au même musée ont été rapportées quelques fresques du couvent de la Pelucca, changé en ferme. Les sujets en sont antiques. La *Naissance d'Adonis*, le *Sacrifice au dieu Pan*, la *Métamorphose de Daphné*, montrent, dans tout son abandon, la simplicité du peintre. Le *Cavalier lancé au galop*, la *Grande Muse drapée*, font partie de cette collection, ainsi que le morceau célèbre des *Trois Jeunes Filles qui jouent à la main chaude* (*a guancialino d'oro*, à l'oreiller d'or), délicieuse composition dont l'œil se détache avec peine, et que surpassent seules, dans cette magnifique galerie, la *Sainte Catherine enlevée par les Anges*, qu'on peut sans doute rapporter aussi à sa jeunesse et la *Vierge entre saint Jérôme et sainte Barbara*, datée de 1521, où le style devient plus ferme et où la manière s'agrandit [1].

1. FRESQUES DE BERNARDINO LUINI TRANSPORTÉES AU MUSÉE DE BRERA [2].

1. Trois jeunes Filles qui jouent a la main chaude.
2. Un jeune Homme sur un cheval blanc lancé au galop.
3. Un Enfant assis parmi des pampres, où pendent des grappes de raisin.
5. Saint Sébastien.
7. La Vierge et Saint Joseph s'acheminant vers le temple pour le mariage.
A-t-on jamais mieux exprimé la joie d'un chaste amour, la candide ardeur de la jeunesse? La Vierge, vive et rougissante, est digne de l'art antique par la pure beauté de ses formes, la noblesse simple de ses vêtements; elle reste délicieusement chrétienne par la pudicité de l'attitude, et la suavité du

2. Les numéros sont ceux du catalogue de 1838, dont une réimpression plus complète et plus soignée est attendue prochainement.

Vers cette époque Bernardino atteignit, avec l'apogée de son talent, l'apogée de sa réputation. La même année, il commença la grande fresque du *Couronnement d'épines* dans l'Oratorio de la confrérie de Santa-Corona

visage. Saint Joseph, jeune et souriant, lui tient la main, en marchant, avec une tendresse expansive.

9. Deux Ménétriers, accompagnant les fiancés.

Suite de la fresque précédente. Non moins remarquable.

10. Sacrifice au dieu Pan.

Composition empruntée sans doute à un camée antique. Détails libres. Provient du couvent de la Pelucca.

11. Métamorphoses de Daphné.

Même provenance. Le fleuve Pénée, vieillard de tournure bonasse, fait la morale à Apollon, et lui prouve par A + B, en comptant les arguments sur ses doigts, les dangers du libertinage. L'Apollon, assis dans l'eau en face du raisonneur, est charmant de naïve attention.

12. Une Madone.

Demi-figure.

13. La Vierge et l'Enfant.

Trois quarts de figures.

14. Un saint Évêque.

15. Le Songe de saint Joseph.

A gauche, saint Joseph, un peu gros et court, dort d'un profond sommeil, sur une chaise de pierre. La Vierge paraît au-dessus de lui, assise à une fenêtre, cousant du linge, avec un air charmant de simplicité et d'innocence.

Négligé et facile.

18. Les Hébreux faisant les préparatifs du départ, avant la sortie d'Égypte.

Naïveté de composition et d'exécution, parfois un peu lourde et commune, souvent aussi très-heureuse et sympathique.

19. Présentation de la Vierge au temple.

Le grand prêtre, escorté de quatre lévites, accueille d'un air affable la petite Vierge qui s'avance. Il semble lui adresser la parole, et, par un geste familier aux vieillards de Luini, pince de la main droite son index gauche. La petite Marie, le front serré par un bandeau d'or, les cheveux épars, s'approche timidement, les bras croisés sur la poitrine. On voit entrer, un peu plus loin, Joachim et Anne, sous le péristyle du temple. Groupes d'arbres, au troisième plan, fond de montagnes.

20. Un Ange.

26. L'Enfance de la Vierge.

30. La Naissance d'Adonis.

31. Un Ange. (Pendant du nº 20.)

32. La Rencontre de saint Joachin et de sainte Anne.

Fresque conçue à l'antique, dans un sentiment pastoral. L'esclave qui apporte l'agneau et tient un panier, le groupe des deux femmes drapées à qui un berger, en chapeau de paille, offre des fruits, sont du plus beau carac-

(aujourd'hui bibliothèque Ambroisienne). Les registres de la société en confirment l'entreprise et l'achèvement :

« Messer Bernardino da Luvino, peintre, s'est engagé à peindre le

tère. Quant à la tête de Joachim, c'est toujours la même bonne grosse tête blonde, bien barbue, bien chevelue, que Luini affectionne.

33. La Nativité de la Vierge.

Négligée et facile. Nombreuses figures. Mêmes caractères de naturalisme aimable et naïf dans une servante, aux jupes retroussées, qui apporte une aiguière pleine, et dans la vieille matrone qui, tenant le nouveau-né sur son bras gauche, tâte de la main droite l'eau du bassin, avant de la faire réchauffer. La sainte Anne, assise dans son lit, remercie Dieu de sa délivrance, tandis que de bonnes grosses filles s'empressent autour d'elle, l'une lui tendant un vase plein d'eau, pour qu'elle s'y trempe les mains, l'autre, préparant le linge chaud.

34. Sainte Catherine portée au sépulcre par les anges.

Cette admirable fresque, une des œuvres les plus parfaites du maître, faisait partie d'une série dispersée, sur la légende de sainte Catherine d'Alexandrie. Le peintre traita fréquemment les divers épisodes de la vie de cette sainte. Sans parler de la chapelle du Monasterio Maggiore qui lui est entièrement consacrée, on peut citer deux fresques au palais Litta, *Mariage de sainte Catherine*, et *sainte Catherine offrant à Jésus l'instrument de son martyre en échange de la palme*, un tableau à Milan, au palais Borromeo, un autre à Vienne, au palais Esterhazy.

35. Un petit Ange.

36. La Vierge et l'Enfant, saint Antoine, abbé, sainte Barbe, un petit ange accordant son luth.

Signée et datée, 1521. — Gravée par Bisi.

37. Un Père éternel.

38. Un petit Ange.

39. Présentation de Marie au temple.

Figures plus nombreuses, composition plus savante que le nº 19. Le grand prêtre est sur l'escalier du temple.

40. Le prophète Habacuc éveillé par l'ange.

41. Sainte Anne reçoit d'un messager céleste l'annonce de sa conception tardive.

Elle est agenouillée devant son prie-Dieu, et lève la tête attentive vers l'ange qui lui parle. Le mouvement est admirable. Une des plus nobles créations du peintre. Fond de campagne; on y voit, de dos, trottiner une servante, en jupon court, le panier au bras, une gourde à la main.

51. Deux petits Anges.

56. La Transfiguration.

57. Sainte Ursule.

59. Saint Joseph choisi pour époux.

Grande fresque. Les figures un peu moins grandes que nature. Le grand prêtre, au milieu de l'assemblée, relève avec douceur Joseph qui s'est agenouillé, tandis qu'un ange descendu du ciel console les prétendants malheureux.

Christ avec les douze compagnons (les membres de la confrérie) dans l'Oratoire. Il a commencé à travailler le 12 octobre, et la besogne fut terminée le 22 mars 1522. Il est vrai qu'il ne travailla que 38 journées, et un sien jeune homme 11 journées, et, en dehors desdites journées, il lui tenait la chaux prête à son besoin. Il avait toujours un garçon pour le servir. Il lui fut donné, pour son salaire, toutes couleurs comptées, 115 livres 6 sols [1]. »

Quelque dépréciation qu'ait subie depuis cette époque la valeur des monnaies, ce salaire était minime; si le peintre avait une famille nombreuse à soutenir, la rapidité du travail, en de semblables conditions, lui devenait une nécessité. La fresque de l'Oratorio, comme beaucoup d'autres, en porte les traces. Toutes les parties n'y sont pas, tant s'en faut, traitées avec un soin égal, même lorsqu'elles semblent traitées par la même main, la main du maître, qui abandonnait à ses apprentis les compléments les moins importants de l'ouvrage, tels que draperies, architecture et paysages, mais se réservait presque toujours, avec le dessin des figures de premier plan, l'exécution définitive des têtes. La tête du Christ est d'une expression dramatique et douloureuse des plus puissantes, les portraits des membres de la confrérie agenouillés à droite et à gauche sont brossés avec une *maestria* vigoureuse. Quant aux soldats qui flagellent le Christ, ils ont cette physionomie cruelle, ignoble et triviale que Luini inflige, sans varier, à tous ses bourreaux. Il semble que ce type basané, moustachu, aux yeux étroits, aux cheveux plaqués, ait été, de son temps, un type commun parmi les chenapans qui pillaient, incendiaient, violaient à outrance, au cri de « France » ou d' « Espagne ». Le bon Luini, maladroit aux violences, peu enclin au réalisme, se contenta toute sa vie d'un même gaillard hideux et brutal, qu'il trouva toujours prêt à dépêcher, avec un sang-froid stupide, la besogne sanglante de ses décapitations, flagellations et crucifiements.

61. Le Rédempteur.

62. Une jeune Femme.

A mi-corps.

65. Une Femme.

66. Un Ange volant.

1. « Messer Bernardino da Luvino, pictore, s'è accordato a pingere il Cristo con li dodici compagni in lo oratorio, ed comenzò a lavorare il 12 octobre, e l'opera fu finita a di 22 marzo 1522. E vero che lui lavorò solo opere, et un suo giovene opere 11, et altra le dicte opere 11 li teneva missà la molta al bisogno ed anche sempre aveva uno garzone che li serviva. Li fu dato per suo mercede, computato tutti i colori, lire 115, soldi 9. »

(Cesare Cantù. *Illustrazione del Lombardo-Veneto*, vol. I, pag. 115. Milano 1858.)

Ce même bourreau, niais et farouche, se retrouve à Milan même, dans une autre suite de fresques plus variées et plus intéressantes, les fresques de San Maurizio ou Monasterio Maggiore (via Porta Magenta). Cette église, un peu délaissée, doit être pour l'artiste un pèlerinage aussi sacré que le couvent voisin, aujourd'hui caserne de cavalerie, où s'éteignent les restes de la *Cène* de Léonard. La façade, de Francesco Pirovano, n'en est point remarquable; mais l'architecture intérieure, qu'on doit à Dolcebuono, élève de Bramante, est un merveilleux spécimen du style élégant, joyeux et fin de la première Renaissance, qui contraste singulièrement, dans Milan même, avec celui des lourdes et emphatiques constructions que le XVI^e^ et le XVII^e^ siècle y ont entassées. Des dégradations fâcheuses ont altéré les peintures qui couvrent, des fondements au faîte, toutes les colonnes, tous les pilastres, toutes les galeries de la double église, l'une, autrefois seule ouverte aux fidèles, l'autre, réservée aux religieuses. (Elles ne sont séparées que par une muraille, les maîtres-autels y sont dos à dos). Néanmoins l'impression que l'œil en reçoit encore, surtout dans la seconde chapelle, est des plus vives et des plus charmantes. Nulle violence de lumière, nulle brutalité d'ombre. Une inexprimable harmonie s'échappe de ces mille couleurs admirablement combinées et fondues, flotte autour de ces colonnades perdues dans un vague clair-obscur, enveloppe ces fresques lentement pâlies sous les voûtes des chapelles, et ces arabesques joyeuses et délicates, aux dorures éteintes, qui courent, de toutes parts, le long des pilastres, des moulures et des frises, et, répandant sur leur route tout le trésor de la nature vivante, font à la fois, au-dessus des bancs de chœurs muets et noirs, tordre les faunes et sourire les dryades, monter les lis et nicher les fauvettes.

N'était-ce pas bien là la retraite mélancolique et voluptueuse, demi-couvent, demi-palais, qui devait inspirer le mieux un rêveur tel que Luini? Les religieuses qui l'habitaient étaient la plupart de famille noble. Beaucoup s'y étaient réfugiées à la suite de grands malheurs. Les bienfaiteurs les plus constants de San Maurizio, qui s'y firent enterrer, qui commandèrent, à leurs frais, la plus grande partie des œuvres d'art que contient l'église extérieure, étaient une famille princière en exil, les Bentivoglio, chassés par Jules II de Bologne, où ils avaient plus d'un siècle exercé la seigneurie. Tout le souvenir des cours splendides du XV^e^ siècle, où la beauté régnait en maîtresse absolue, revivait donc en ce monastère aristocratique, à l'abri des murailles sacrées, comme un bonheur lointain à tout jamais perdu. Les grandes dames, maintenant recluses, qui avaient toujours mêlé la dévotion à la galanterie aux beaux jours des Sforza et du roi François de France, rejetaient un regard plus

tendre et plus mélancolique vers ce passé à mesure qu'il fuyait plus vite. Nul doute que toutes ces impressions diverses n'aient agi à la fois sur l'esprit si poétique et si sensible de Bernardino, quand il peignit ses fresques du Monasterio. Car on ne retrouve nulle part, ni dans son œuvre, ni dans l'œuvre de ses contemporains, une alliance si étroite et si sincère de la beauté et de la piété, du luxe mondain et de la ferveur monastique, de la grâce exquise des corps et de la délicate noblesse des âmes.

Qui de vous est la plus séduisante, qui de vous est aussi la plus chaste, sainte Ursule ou sainte Cécile, sainte Apollonie ou sainte Lucie? N'êtes-vous pas toutes d'une même race vigoureuse et pure? Le même sang, riche et chaud, ne monte-t-il pas en rouges bouffées à vos joues transparentes? Avec quelle aisance de patriciennes vous étalez vos robes de brocart et portez vos diadèmes d'or! avec quelle candeur de vierges chrétiennes vous tenez, devant le Christ, les palmes de votre martyre! Humbles et luxueuses, fermes et douces, intelligentes et naïves, mélancoliques et souriantes, bienveillantes et fières, vous réalisez, dans sa plénitude, l'idéal féminin tel que put seule le bien concevoir la Renaissance, à la fois si audacieusement païenne et si profondément chrétienne; nul de ceux qu'a pénétrés votre ineffable sourire n'en oubliera la consolante fraîcheur, ô magnifiques fiancées du paradis, qui vivez dans l'aurore d'un éternel printemps et la sérénité d'une paix inaltérable!

Peut-être, qui le sait, étiez-vous, déjà vivantes, sous ces voûtes silencieuses, agenouillées devant l'autel, à quelques pas du peintre, pendant qu'il fixait votre image sur la muraille, en la sanctifiant par son génie? La belle et pâle donataire, agenouillée au-dessus du maître-autel, dans sa robe de satin blanc aux innombrables crevés, relevée par des torsades d'or, n'est-elle pas Ginevra, fille d'Ercole Bentivoglio, ensevelie dans l'église même [1]? Son premier mari, Galéas Sforza, prince de Pesaro, dépouillé de ses États par Jules II, fut arquebusé sur la route de Parme; son second, Manfredo Pallavicini, fut écartelé en place publique, à Milan, par ordre de Lautrec. Et ne pourrait-on retrouver dans les saintes qui l'accompagnent les traits de quelques-unes de ses parentes, d'Alexandra, qui était religieuse dans le couvent, ou de l'autre Ginevra, la fière épouse du vieux Giovanni, le dernier souverain de Bologne, qui mourut, sans pardonner à personne, excommunié, « avec toutes sortes de haines dans le cœur [2]? »

Dans la sainte Catherine agenouillée devant le bourreau, le peuple

1. C'est par erreur, croyons-nous, que Mercuri, dans son recueil de costumes du xv<sup>e</sup> siècle, l'a donnée pour la comtesse de Cellant, dont le type est très-différent.

2. Rio, *Art chrétien*, t. III.

de Milan voit encore le portrait d'une criminelle fameuse au XVIe siècle, la comtesse de Cellant, décapitée en place publique, par ordre du connétable de Bourbon, gouverneur de Lombardie, au nom de Charles-Quint (1523). Bandello, dans sa *Nouvelle quatrième*, raconte tout au long cette tragédie d'amour et de sang.

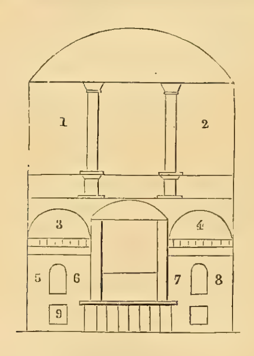
Bianca-Maria, fille d'un riche usurier de Casale, dans le Montferrat, avait épousé, à seize ans, Hermès Visconti. Sa beauté précoce était déjà célèbre en Italie; son entrée à Milan fut un triomphe. Après six ans de mariage, elle devint veuve et retourna à Casale. C'est alors que son tempérament violent commença d'éclater en mille scandales; après quelques années d'une vie fort libre, elle se remaria au comte de Cellant qu'elle abandonna de suite pour aller mener grand train à Pavie. Là, elle eut un premier amant, Ardizzino Valporga, comte de Masino, avec lequel elle rompit au bout d'un an. Le comte évincé ne sut pas se taire, il bavarda; sa maîtresse, offensée, jura de se venger, et dès lors n'eut qu'une idée fixe et furieuse : le faire tuer. Dans ce but, elle s'empara d'un vaillant homme, le comte de Gaiazzo, qui lui promit tout ce qu'elle voulut, la prit pour folle et ne tint rien. De rage, elle se rejeta aux bras de Masino, sous la condition expresse qu'il tuerait Gaiazzo. Mais Masino va droit au gentilhomme, son confrère d'armes et son ami, qui se trouvait à Milan, et lui révèle ce qui vient de se passer. « Le comte, dit Bandello, fit le signe de la croix, et, tout ébahi, s'écria : *Ahi! putta sfacciata chè ella è!* si ce n'était honte pour un chevalier de souiller ses mains en du sang de femme, et surtout de pareille femme, je lui arracherais moi-même sa langue, à travers la nuque. Mais je voudrais auparavant qu'elle confessât combien de fois, les bras en croix, elle m'a supplié de vous faire tuer! » Et tous deux connurent la malignité de la femme, et, en public et en privé, racontaient ses infamies, en sorte qu'elle devint la fable du peuple. »

A cette nouvelle, d'un bond, la comtesse tombe à Milan, loue un palais, dresse ses piéges; elle était trop belle pour attendre ; un jouvenceau s'englue, un capitaine de vingt ans, don Pietro de Cardona, « pigeon de première plume ». Cette fois, Médée a plus d'exigences, il lui faut deux têtes, celles des deux bavards, des deux parjures, d'Ardizzino et de Gaiazzo. Un soir d'hiver, « quand on soupe tard », Ardizzino est assassiné avec son frère sous une voûte de la via de' Meravigli. Pietro de Cardona, saisi par le guet, avoue le crime et dénonce sa complice. « Le duc de Bourbon envoya saisir la dame qui, comme une sotte, fit porter avec elle sa cassette, où étaient 15,000 écus d'or, comptant échapper par ses artifices. On lâcha la main à Pietro de Cardona, qui put fuir. Mais la misérable jeune femme,

ayant avoué, fut condamnée à avoir la tête tranchée. La sentence entendue, ignorant que Pietro s'était évadé, elle ne pouvait se résoudre à mourir. A la fin, conduite en la ruelle du Château, vers la place, quand elle vit l'échafaud, elle se prit à pleurer, à désespérer, à supplier en grâce qu'on lui laissât voir son Pietro, afin qu'elle mourût satisfaite. Mais elle chantait aux sourds. Ainsi la misérable fut décapitée, et ce fut la fin de ses vouloirs effrénés. Et qui veut voir son visage portrait sur le vif, n'a qu'à aller au Monasterio Maggiore. Là il la verra peinte. » Bandello ne désigne point la place précise de ce portrait; mais le type accentué, dur et violent de la sainte Catherine décapitée, type du Piémont, brun et sanguin, qui contraste avec le type milanais, plus fin et délicat, cher aux élèves de Vinci, s'accorde avec la scène elle-même, pour affirmer que la légende populaire voit avec raison la comtesse de Cellant dans cette attitude tragique plutôt qu'en plein cortége de martyrs, de saintes et de vierges. Cette tradition romanesque nous donne aussi la date approximative des peintures de Bernardino, que la largeur du style, l'aisance d'allure, la sûreté de l'exécution, suffiraient d'ailleurs à faire placer dans la meilleure période de son talent, au milieu de sa plus grande activité, soit un peu avant, soit un peu après la mise en train de ses grands travaux de Saronno, achevés en 1525[1].

I. FRESQUES DU MONASTERIO MAGGIORE (ÉGLISE DE SAN MAURIZIO).

*Église extérieure. — Sur la paroi du maître-autel, neuf compositions.*




1-2. Sujets tirés de la vie de saint Maurice.

3-4. Deux grands tympans cintrés.

A gauche, un seigneur du XVIe siècle, le donataire, agenouillé entre saint Étienne, saint Jean, saint Benoît, debout à ses côtés.

L'église Santa Maria de Saronno est un véritable musée. Bernardino Luini et Gaudenzio Ferrari tour à tour y ont répandu, avec une extraordinaire liberté et une merveilleuse profusion, toutes les richesses de leur pinceau. Les murailles de la nef et du chœur, des chapelles et des cloîtres, les colonnes et les voûtes, la coupole et les lunettes, sont couvertes de leurs fresques, que la célébrité du sanctuaire et la sécheresse du lieu ont préservées de toute dégradation.

Quatre grandes compositions surtout y montrent Luini dans la plénitude de sa force et le développement complet de son style. Au Monas-

A droite, la donataire (Ginevra Bentivoglio ?) entre sainte Agnès, sainte Scholastique, sainte Catherine.

5, 6, 7, 8. Quatre Saintes, grandeur naturelle, debout.

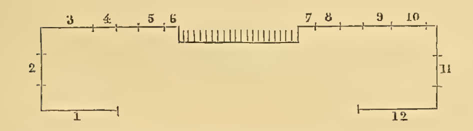
Sainte Ursule, sainte Cécile, sainte Anne, sainte Apollonie.

9. Petit ange qui sort d'une porte, deux flambeaux à la main.

10. CHAPELLE SAINTE-CATHERINE.

Au fond, le Christ, pâle, épuisé, est détaché de la colonne par deux soudards à face triviale, il s'affaisse et tombe. A gauche, sainte Catherine lui présente le donataire ; à droite, se tient saint Étienne, adolescent de type délicat, doux, mélancolique. Sur les parois latérales, supplice de sainte Catherine, sa décollation.

CHŒUR DES RELIGIEUSES.




1. Tout à fait perdue. Invisible.
2. Au-dessus d'une petite porte, un disciple endormi. A droite, un autre assis, les coudes aux genoux, sommeillant. Saint Pierre dans l'encoignure.
3. Jésus-Christ insulté.
4. Sainte Lucie.

Les mains levées, dans l'une la patène, dans l'autre, une pince, instrument de son martyre. Tête blonde et grasse. Robe ample, magnifiquement drapée, de brocart d'or à grands ramages, par-dessus, un manteau rouge.

Au-dessous d'elle, un petit Christ et un angelet.

5. Sainte Apollonie.

Tunique jaune, ceinte à l'antique. Chemise brodée, un peu échancrée sur le cou. Elle est blonde, coiffée de blanc, merveilleusément affable et souriante, tient un fuseau et un livre.

Au-dessous, un angelot, et Christ portant sa croix.

terio Maggiore, il attire et séduit par sa grâce et son charme ; à Saronno, il étonne par son aisance et sa grandeur ; il a fait là son plus grand effort, avec une égalité soutenue qui n'est pas dans ses habitudes.

Les deux premières compositions qui se présentent sont longitudinales. Elles ont 2 mètres 15 centimètres de hauteur, sur 3 mètres 25 centimètres de longueur. A gauche, le *Mariage de la Vierge*, à droite, *Jésus parmi les docteurs*[1]. Dans la première, le grand prêtre, qui unit les deux époux, occupe le centre. Joseph est déjà un vieillard, mais un vieillard vif et robuste, conservant, sous ses cheveux blancs, l'allure jeune et dégagée, l'affabilité naïve et souriante, que Luini donne toujours à ce saint personnage, pour lequel il semble avoir professé une prédilection sympathique et qu'il a souvent peint sous ses propres traits. La Vierge est une belle femme, vigoureuse et forte, dégagée tout à fait de la roideur primitive et de la sécheresse ascétique ; c'est une fiancée chaste et pieuse, mais une fiancée humaine, naïve en sa riche santé, qui ne cache point l'épais trésor de ses tresses blondes. L'influence de l'école romaine est ici très-visible, et cette fresque est l'argument le plus sérieux

6. Saint Sébastien a la colonne.

7. Saint Roch.

Très-détérioré.

8. Sainte Catherine.

Type séduisant et incertain, qui peut être aussi bien celui d'un bel adolescent que celui d'une belle jeune fille, et rappelle beaucoup certaines figure de Sodoma. Chevelure abondante, éparse et soyeuse. Les yeux noirs, humides, profonds, couronne d'or, collier d'or. Robe très-ample, de couleur brune, sur laquelle est jeté un manteau rouge. A sa droite, la roue ; dans sa main gauche, un livre.

Au-dessous, un angelot sort du mur, en souriant, tenant d'une main les verges, de l'autre la baguette.

9. Sainte Agathe.

Très-richement vêtue, elle tient de la main droite un bassin où sont posés ses deux seins coupés par le bourreau. Son allure, comme celle de ses compagnes, est l'allure aisée, magnifique d'une noble et grande dame.

Dans la lunette, petit Christ au tombeau, très-dégradé.

10, Au-dessus de la porte qui conduit dans l'église, le Christ porté par les saintes femmes et par ses disciples.

Tout à fait perdu. A peine visible.

11. Les Soldats endormis au tombeau.

Même état.

12. Sainte Madeleine bénie par Jésus-Christ en jardinier.

Même état.

1. Gravées par Rompoldi (1822).

qu'apportent quelques biographes pour supposer un séjour du peintre à l'école de Raphaël. Ce séjour n'est pas prouvé, nous l'avons dit, et la similitude des styles peut autrement s'expliquer. Les deux jeunes hommes rompant la baguette, l'un sur sa hanche, l'autre sous son pied, rappellent, par le style et la facture, Sodoma plus encore que Raphaël. Or, les rapports de Luini avec Sodoma sont fort problématiques. Les deux peintres étaient alors l'un et l'autre en pleine floraison, l'un à Sienne, l'autre en Lombardie. L'un des deux a-t-il imité l'autre? lequel a commencé? N'ont-ils fait que se rencontrer, d'abord dans l'admiration pour les mêmes maîtres, ensuite dans le développement naturel de deux tempéraments identiques? Tout est possible dans ce prodigieux tourbillon de passions actives qui emportait les hommes du XVI^e siècle; ces questions sont insolubles pour nous, et l'eussent été peut-être pour les contemporains.

Quoi qu'il en soit, Bernardino a, de toute évidence, apporté là des préoccupations nouvelles qui le tourmentaient moins à Milan. L'effort qu'il fait pour agrandir son style y éclate, trop ouvertement quelquefois, au point de faire regretter la grâce plus naturelle et plus simple, qu'il imprime d'ordinaire à ses œuvres négligées.

Le *Jésus parmi les docteurs*, d'un style moins soutenu, d'une harmonie plus pâle, a mieux gardé l'empreinte de sa personnalité. L'enfant, déjà grand, qui se tient debout sur les degrés d'un fauteuil de marbre, accueillant sa mère dans le temple, avec une dignité affectueuse, porte sur son beau visage l'expression de suave tendresse et de fine intelligence, particulière à Luini. Nous retrouvons encore le noble génie du peintre dans le caractère de délicate modestie qu'il a répandu sur toute la personne de la Vierge inclinée vers son divin Fils, dans une attitude d'extase respectueuse. Dans un coin, à droite, parmi la foule des docteurs qui conversent, Luini s'est peint lui-même, déjà très-vieux et très-chauve, avec une longue barbe blanche; il conserve son air accoutumé de douceur, il sourit, et regarde ceux qui entrent, un gros livre à la main.

Les deux fresques du chœur, d'une dimension plus considérable encore (4 mètres 65 centimètres de hauteur, sur 2 mètres 70 centimètres de largeur) n'offrent pas, au même degré, le caractère un peu insolite chez Luini d'une perfection si voulue et d'un effort si manifeste. Le peintre y reprend l'aisance charmante et les libertés d'allure que nous lui connaissons, distribue ses groupes, comme il aime à faire, en petit nombre et sans confusion, plus à l'antique qu'à la moderne; on peut considérer ces deux morceaux comme des chefs-d'œuvre.

L'*Adoration des Mages*[1], qu'on voit à droite, reproduit, dans son ensemble, l'ordonnance traditionnelle du sujet déjà traité plus d'une fois par Luini lui-même (trois fois à Milan, à Saint-Eustorgio, au couvent des Servites, à l'oratoire Saint-Michel, une fois à Côme, dans la cathédrale, en détrempe. Ce dernier tableau reproduit à peu de différence près la fresque du palais Litta que possède aujourd'hui le Louvre[2]). La Vierge, jeune et fraîche, d'une beauté pleine et sobre, qui s'éloigne autant de la gracilité maigre et sèche des maîtres du XV^e siècle que de la vigueur épaisse et massive déjà mise à la mode par l'école romaine, est assise, les yeux baissés, sur un pan de muraille basse. Le type en est tout à fait luinesque, aussi bien que celui du Bambino, alerte et vivace, assis sur ses genoux. Deux des rois mages, richement vêtus, sont agenouillés devant le groupe sacré, tandis que le troisième, le roi nègre, à peine descendu de cheval, se fait détacher ses éperons par un négrillon. Derrière, des pages élégants, de beaux gentilshommes, regardent la scène avec attendrissement. Saint Joseph lève les mains vers Dieu en voyant l'étoile fixée sur l'étable. Au fond, un long cortége de cavaliers et de chameaux chargés de présents descend les routes tournantes de la montagne. Dans le ciel ouvert, cinq angelots, debout sur un lambeau de nuée, déroulent en souriant un long rouleau de musique, et entonnent à pleine voix l'*Alleluia* des bénédictions.

La *Présentation au Temple*[3], d'une composition plus simple, d'une harmonie plus douce, a plus de charme encore et de grandeur. L'architecture où le grand prêtre reçoit le divin Enfant des mains de sa mère produit un effet puissant de solennité. La noblesse naturelle et simple de tous les personnages assemblés pour la cérémonie s'accorde à merveille avec la grandeur du cadre qui les entoure. C'est là qu'on voit s'avancer derrière la Vierge la jeune fille aux colombes, une des créations les plus suaves de Luini, où se montre avec le plus de franchise le sentiment exquis qu'il eut toujours à la fois de l'art antique et de la nature vivante.

1. Gravée par C. della Rocca.

2. Cette *Adoration des Mages,* ainsi que la *Nativité* qui l'accompagne, décorait primitivement une villa appartenant aux Litta, à Borgo-Greco, hors la Porta-Nuova. En 1810, le duc Antonio les fit transporter à Milan, où la direction des Musées français les acheta en 1863. D'un faire aisé, souple et rapide, elles ne peuvent compter parmi les œuvres les plus soignées de Luini, mais elles appartiennent certainement à sa meilleure période et donnent une idée plus juste de ses qualités originales que les tableaux, admirables d'ailleurs, possédés par notre musée, où l'exécution minutieuse trahit plus souvent l'imitation et l'effort, sauf peut-être la *Sainte Famille* de la grande Galerie (n° 240).

3. Gravée par A. Ghiberti.

Dans un lambeau d'étoffe blanche cloué sur un pilastre, le peintre a laissé, cette fois, en grosses lettres, une inscription « *BERNARDINUS LOVINVS PINXIT, ANNO MDXXV.* » Le salaire qu'il reçut à Saronno fut d'ailleurs, à ce qu'il semble, aussi maigre qu'à Milan. Une admirable *Nativité* qu'on peut voir dans un cloître voisin, attenant au presbytère, passe pour avoir été faite par-dessus le marché, comme bon souvenir laissé aux religieux.

La dernière grande œuvre du peintre, le *Crucifiement* dans l'église Santa-Maria-degli-Angeli, à Lugano, porte la date de 1530. On peut donc placer une bonne partie des fresques de la Pelucca dans l'intervalle qui dut s'écouler entre l'achèvement des fresques de Saronno et l'arrivée du peintre dans cette ville. La vaste composition qui couvre toute la muraille transversale, bâtie entre la nef et le chœur, dut d'ailleurs exiger de l'artiste un temps considérable, quelle que fût sa facilité. On n'y compte pas moins de quarante personnages plus grands que nature sur les premiers plans, et une centaine de figures en recul représentant dans l'éloignement les divers épisodes de la Passion. La scène principale conserve l'ordonnance traditionnelle, dont l'origine remonte aux miniatures du moyen âge; Masaccio, l'un des premiers, l'a rendue célèbre par ses fresques de San-Clemente, à Rome. Luini a developpé la scène en y ajoutant un certain nombre de personnages.

La multiplicité des épisodes, l'état de dégradation dans lequel se trouve aujourd'hui cette étonnante peinture, ne permettent pas d'abord aux yeux d'en bien démêler la confusion. Peu à peu cependant, tous les groupes se séparent, s'éclaircissent, s'animent, on reconnaît que le peintre n'a jamais déployé une pareille puissance dans l'expression, une pareille sûreté dans le style. Les réminiscences de Vinci, de Raphaël, de l'antique n'y sont plus perceptibles qu'à l'analyseur obstiné en quelques airs de tête. La Vierge évanouie entre les bras des saintes femmes, la Madeleine aux cheveux épars, les bras ouverts, agenouillée, en extase devant la croix, le centurion à cheval, qui s'essuie une larme du poing, le saint Jean qui s'avance vers la croix, la main sur son cœur, tous, jusqu'au groupe énergique des soldats déchirant le manteau, appartiennent bien à Luini par la majesté des attitudes, la noblesse des mouvements, la beauté intime et pathétique des physionomies. A l'époque où cette fresque fut achevée, dix ans après la mort de Raphaël, il n'y avait plus en Italie que trois hommes capables de comprendre l'art religieux avec cette profon-

1. Voir *Memorie sull' insigne tempio di Nostra Signora presso Saronno.* — Monza, 1816.

deur et cette simplicité, Bernardino Luini, Gandenzio Ferrari, son élève, et le Sodoma, son condisciple. Encore Bernardino nous paraît-il le plus naïvement ému, celui qui sacrifia le moins, à l'éclat des grandes mises en scène pittoresques ou dramatiques la vivacité d'une foi candide, toujours prête aux expansions les plus sympathiques et aux plus sincères attendrissements. La fresque de Lugano peut, dans ses bonnes parties, soutenir la comparaison avec les chefs-d'œuvre les plus célèbres de l'art italien.



LA MADONE DE LUGANO. — (Fresque de Luini.)

Une *Madone entre le Bambino et le petit saint Jean* jouant avec l'agneau, qu'on voit dans la sacristie de la même église, date aussi de la même époque, et nous montre, dans son exécution facile, toutes les qualités originales de Luini[1].



Les tableaux de Bernardino, dispersés dans toutes les galeries d'Europe, ne sont guère moins intéressants que ses travaux à fresque. Les musées

1. La *Cène*, faite pour le réfectoire, est plus négligée. Pendant qu'il travaillait à tous ces ouvrages, l'artiste recevait chaque jour des moines cinq sous de Milan, plus un pain et une soupe (*un pane ed una minestra*). Quand le crucifiement fut achevé, on lui compta, comme honoraires, 214 livres 8 sous impériaux.

de Milan, de Florence, de Rome, de Paris, de Londres, de Vienne en contiennent tous de remarquables, attribués quelquefois, non sans apparence de raison, soit à Léonard de Vinci lui-même, soit à quelqu'un de ses élèves. Le talent d'imitation fut poussé par tous à un si haut point de perfection, que ces erreurs d'attribution devinrent inévitables, lorsqu'il s'agissait soit de copies faites d'après les originaux du maître, soit même de peintures exécutées dans sa manière, d'après les compositions, ébauches, cartons et croquis laissés par lui. Le faire de Luini, plus inégal et négligé, se distingue néanmoins, en général, par une juxtaposition de parties soignées jusqu'à la sécheresse, et de morceaux rapidement brossés, qui s'éloigne beaucoup de la perfection harmonieuse et soutenue de Léonard. Les mouvements y sont moins souples, les modelés moins moelleux, les clairs-obscurs évités avec quelque appréhension. Il est rare qu'on n'y trouve point, soit dans le dessin, soit dans la coloration, quelqu'une de ces gaucheries naïves qui donnent souvent un charme réel aux compositions simples et sans apprêt de Bernardino, mais qui n'eussent point échappé à la volonté sûre d'un artiste toujours maître de lui-même en ses plus grandes audaces, comme l'était le chef de l'école lombarde.

Quant à ses œuvres personnelles, elles portent sa marque, à ne s'y pas méprendre, et ne sauraient se confondre avec celles de ses condisciples qui ont avec lui le plus d'affinité. Le caractère sympathique de simplicité affectueuse, de naïveté délicate, de bonté naturelle dont elles sont empreintes, leur donne presque toujours un charme particulier qui les distinguerait des tableaux contemporains, lors même que les détails de l'exécution matérielle n'y révéleraient pas sa main à tous les yeux exercés. Les sujets en sont peu variés et traités fréquemment dans la même disposition. L'*Hérodiade portant la tête de saint Jean*, le *Repos de la sainte Famille*, la *Madone avec son Enfant*, ont été pour lui des thèmes inépuisables qu'il a renouvelés bien souvent en y répandant à la fois le sens exquis de la beauté féminine et celui de l'amour maternel[1].

1. La fécondité de Luini et la variété de son talent ont permis de lui attribuer, sans invraisemblance, quelques ouvrages, en dehors de la peinture proprement dite, qui rappellent sa manière. Telles sont les gravures snr bois d'un livre d'ailleurs insignifiant :

Isid. de Isolanis, *Gesta Beatæ Veronicæ*. Mediolanii Ponticis MDXVIII, in-4°.

Il en a au moins fourni les dessins.

La sacristie de Santa-Maria-delle-Grazie renferme aussi des armoires peintes, dont es arabesques sont attribuées à Luini. Des lithochromies en ont été publiées à Londres, en 1859, par M. Robinson, sous ce titre : *Lo Scaffale di Bernardino Luini*.

Ses types de femmes, empruntés aux races nationales, peuvent se ramener à deux principaux, qui semblent avoir hanté jusqu'à la fin son imagination vive et chaleureuse. L'un est la femme svelte, aux mouvements rapides, de sang aristocratique, fine, délicate, blanche, dont les blondes tresses crespelées, les yeux noirs perçants et passionnés, le sourire inquiétant et profond, avaient déjà ensorcelé Léonard; l'autre, est la forte fille du peuple qui monte d'un pied solide les pentes vertes des lacs de Lombardie, aux épaules carrées, aux larges mâchoires, aux belles chairs de pourpre, au sourire salubre et franc, aux épaisses torsades noires. La maternité n'est qu'une gloire sans fatigue pour ces magnifiques créatures. Les vierges de Luini en reproduisent presque toujours les traits robustes, de même que ses petits Jésus ou saints Jean, toujours vivaces, potelés et sanguins, sont les portraits des enfants tapageurs qu'on voit rouler, tout nus, sur la route poussiéreuse, devant la porte où sont assises tout le jour ces mères joyeuses, tirant leur quenouillée et fredonnant une chanson.

Ce sentiment délicieux de la grâce sans affectation chez les femmes, chez les adolescents, chez les enfants, donne au moindre croquis de Bernardino une séduction délicate qui lui assure un rang à part dans l'histoire de l'art. Contemporain des grands metteurs en œuvre, des habiles à tour de bras, de Rome, de Florence et de Venise, il eut l'inappréciable mérite de ne point égarer son talent naturel et sympathique à la poursuite des grands effets de théâtre et des tours de force d'exécution. Peintre formé à la plus savante des écoles, il resta néanmoins, par la candeur des impressions et la modestie des visées, un artiste des temps primitifs, semblable à ces ouvriers de génie qui firent, presque à leur insu, la gloire du XIV$^{e}$ et du XV$^{e}$ siècle. Comme eux il ne chercha, dans les sujets religieux qui lui furent offerts, qu'un prétexte à répandre l'amour et la pitié dont son âme était pleine, et non pas l'occasion d'étaler son savoir-faire: comme eux, il ne cessa de s'abandonner, sur son chemin, aux impressions les plus simples et les plus douces que lui offrait la nature vivante, et de les rendre, avec une naïve franchise, par tous les moyens qu'il avait à sa disposition, sans souci de la perfection ni de l'originalité; comme eux aussi, il nous pénètre et nous enchaîne par l'expansion d'une poésie sincère et profonde qui disparaîtra chez les artistes italiens à mesure qu'ils deviendront plus esclaves d'une tradition. Moins savant et moins hardi, moins puissant et moins libre à coup sûr que son maître Léonard, moins soigné peut-être dans son exécution que ses condisciples Cesare da Sesto, Salai, Solari, moins varié dans ses compositions et moins riche dans sa couleur que Gandenzio Ferrari, son compagnon et

son élève, il reste leur supérieur par ce charme sympathique de l'émotion naïve et de la tendresse profonde, qu'il a répandu en tous ses ouvrages. Le voyageur le plus fatigué par l'éclat continu des musées italiens peut toujours rencontrer un fragment de Bernardino; ses yeux étonnés s'y arrêtent sans effort, comme en un lieu charmant de repos inattendu, une inexprimable fraîcheur monte tout à coup vers sa tête endolorie, semblable à celle qui s'élève d'une rivière en marche aux approches d'un grand fleuve, et dont le cours modeste roule avec moins d'éclat, mais s'enveloppe d'ombres plus douces.

GEORGES LAFENESTRE.



# LES ÉCOLES GRATUITES

ET

# LE MUSÉE CÉRAMIQUE DE LIMOGES



La création, la bonne organisation, les prompts succès d'Écoles gratuites des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie, ainsi que la fondation, à Limoges, d'un Musée céramique par les seules forces de l'initiative individuelle et collective, fournissent l'argument le plus décisif dans l'examen de la possibilité d'une décentralisation artiste en France, et des avantages généraux et particuliers qu'elle entraînerait. Rien de plus éloquent que la série des faits qui se sont succédé dans cette ville en moins de deux ans. Rien qui prouve mieux de quel poids va peser la Province dans les destinées de notre pays, maintenant qu'elle s'éveille et qu'elle se déclare apte à veiller elle-même à ses propres intérêts.

Bien des expériences ont été faites depuis trois quarts de siècle. La Province a tenu, mieux que Paris, note des résultats. Le moment est à l'action collective, à une action prudente, éclairée, sérieuse, sûre du but et rassurée sur la légitimité des moyens. La centralisation perd son prestige absorbant, de même que certaines

maladies épidémiques ont perdu leur intensité ou leur action foudroyante en s'acclimatant en Europe. En groupant les observations isolées, on entrevoit comme de plus en plus prochain l'instant où la France, mieux instruite, plus jalouse de ses intérêts partiels, ne consentira plus qu'il n'y ait qu'un seul centre d'activité et de direction. Les centres provinciaux tendent à se reconstituer, à tirer un parti plus immédiat des conditions que leur imposent la situation géographique et climatérique, la goutte de sang originel transmise à travers les siècles, les traditions locales, les aptitudes pour certains travaux d'esprit et de main.

Cela se fait d'une façon large et intelligente, sans jalousies de clocher et sans clameurs. L'homme sent que l'humanité a fini ce beau rêve d'une vie paisible, accomplie sans curiosité dans un coin ignoré des voisins, car chacun sent que s'il habite une ville, dans un pays, il est, comme l'était Anacharsis Clootz, « citoyen du monde entier ». La balance des intérêts internationaux a marqué pour chaque groupe la dose d'originalité. Chaque individu enfin constate plus nettement qu'autrefois qu'il n'est qu'une petite partie dans un grand tout, et qu'il y a le plus pressant intérêt, pour son utilité privée, à ce que ce grand tout fonctionne sans empêchement.

C'est d'un sévère examen de conscience qu'est né, pour la Province, le respect pour les monuments, pour les œuvres littéraires, pour les objets usuels qui précisent, par leur caractère propre, l'originalité des temps antérieurs. En même temps sont venues la honte et l'inquiétude de s'avouer actuellement sans poëtes, sans artistes, sans architectes, sans ouvriers originaux, tous, faute d'emploi, ayant émigré vers Paris; de se sentir le jouet de la mode parisienne, incessamment capricieuse; de se voir en concurrence, sur les marchés, avec des nations inconnues hier et dont les progrès dans les arts sont menaçants. La Province a senti qu'elle avait commis une grande faute en attendant, depuis trois quarts de siècle, tout de Paris, ses livres, ses tableaux, sa musique, sa gaieté, ses vêtements, ses meubles... et le reste.

La fondation de musées locaux, l'envoi de quelques élèves peintres ou sculpteurs, à Paris, ont paru à quelques villes suffisants pour montrer qu'elles tenaient compte des réclamations des citoyens effrayés par cette atonie. C'était quelque chose, en effet; mais ce quelque chose, abstrait et pompeux, qui contre-signe tous les actes du pouvoir, et, en leur donnant une livrée, les frappe de stérilité. Qu'importe une maigre pension à un jeune artiste si, plus tard, vous l'abandonnez à lui-même et si vous appelez de soi-disant maîtres parisiens pour la direction de vos grands travaux? Qu'enseignent les collections, si elles n'ont pas une destination

déterminée, si elles ne sont pas une sorte de bibliothèque spéciale où les objets remplacent les livres, où les formes, les couleurs parlent comme des lettres assemblées? Quelle action directe ces intentions, — excellentes en principe, mais trop isolées ou trop vagues dans l'application, — peuvent-elles avoir sur la population d'un centre industriel? Comment réagir contre cet enseignement banal des Beaux-Arts, rédigé sur des programmes universitaires, appliqué à Lyon, ville de fabriques de soierie, comme à Limoges, ville de traditions céramiques, par des professeurs sans responsabilité morale, et ne tenant compte ni des aptitudes marquées de certaines provinces, ni des matériaux que le sol ou les relations commerciales imposent, ni des évolutions qu'accomplit tous les vingt-cinq ans le goût public?



Un homme d'une intelligence vive et d'un jugement droit, artiste dans le sang et rompu à la pratique des affaires par la gérance d'une maison de commerce considérable, M. Adrien Dubouché a tenté, à Limoges, la solution au moins partielle de ces nouveaux problèmes qui intéressent l'avenir de notre pays dans ses intérêts les plus chers. Son œuvre est aujourd'hui assez avancée pour qu'on puisse la juger, sinon dans ses résultats définitifs, au moins dans son fonctionnement, et pour qu'on puisse le féliciter hautement de son initiative, de son dévouement, de sa persévérance et des succès déjà obtenus.

Limoges n'a jamais été une ville très-considérable par l'étendue, ni très-populeuse, ni très-riche. Limoges est située au centre d'un pays merveilleusement pittoresque, aux lignes amples et cadencées, à la verdure variée et puissante, aux accidents aimables et comme combinés pour le plaisir des yeux et de la marche. C'est à ce spectacle que le Limousin de race doit sans doute ce calme doublé de finesse, cette curiosité un peu sceptique, cette quiétude qui ne veut point être troublée, lesquels traits, je crois, forment la dominante de son caractère. Comme tous les montagnards, le Limousin adore sa montagne, et ce paysan, que ne retient pas un sol sans profondeur, s'expatrie volontiers, va construire des villes pour les autres, mais revient toujours acheter un quartier de terre et mourir dans son cher et beau pays.

En visitant Limoges, et en étudiant ses mœurs actuelles, il est visible

qu'il ne s'y est jamais fait de très-grandes fortunes. De vastes églises, mais peu de monuments civils, point d'hôtels à grande allure. Ce fut un atelier et une boutique d'orfévre, mais non pas un marché. J'imagine que ces orfévres du Moyen-Age, qui fondirent et ciselèrent une partie du mobilier ecclésiastique de la chrétienté, que ces peintres émailleurs de la Renaissance, qui garnirent les crédences de toute la haute société païenne, ne devaient en prendre qu'à leur aise, et ne conduire leur ciselet ou leur pinceau qu'avec cette lenteur prudente des paysans qui ramassent des châtaignes ou cherchent des cèpes à l'automne.

Quand la mode changea, quand l'émail cessa de plaire, Limoges dut vivre sur sa fortune acquise. Au moins n'en parle-t-on guère pendant le XVII^e siècle.

Dans la dernière moitié du XVIII^e siècle, vers 1768, la découverte des riches gisements de kaolin de Saint-Yrieix vint doter cette province, et la France entière, d'un revenu plus précieux que ne le furent aux Espagnols les mines d'or du Pérou. Au commencement, la manufacture de Limoges produisit des porcelaines si remarquablement blanches et fines de pâte, qu'elle inquiéta Sèvres, et fut achetée, en 1784, pour devenir une annexe de cette manufacture royale. Mais là s'arrêta sa renaissance artiste. Sans doute, pour son excuse, il faut dire que l'abondance même de la matière première dut nuire à la recherche artiste du produit, et que la facilité de tenir la tête du marché par la profusion de la fabrication courante consacra l'habitude d'une obéissance passive aux exigences banales de la commande.

Ces sommeils dorés ne sont plus tolérés par la fièvre de notre époque. D'abord, les filons de kaolin ne seront point inépuisables. Déjà, je crois, les pâtes de premier choix se font de jour en jour plus rares ou plus chères. Puis, des gisements, moins fins peut-être, mais susceptibles d'être améliorés par la manipulation, ont été découverts sur d'autres points de la France et de l'Europe. Enfin, et c'est là la raison déterminante, l'étranger produit maintenant aussi bon marché que nous. S'il produit aussi bien, que deviendra l'avantage traditionnel de la France? L'art seul peut sauver l'industrie française de ce péril, qui fut crûment mis en relief par les Expositions universelles de 1851, 55,62 et 67.

En 1858, une exposition générale des produits du centre de la France eut lieu à Limoges, « et, lisons-nous, dans une intéressante brochure adressée par M. Dubouché aux membres du jury de l'Union centrale[1],

1. La *Chronique* a reproduit intégralement ce travail très-nourri de faits et qui, tiré à peu d'exemplaires, n'a point été mis en vente.

montra sans pitié les lacunes et les faiblesses de l'éducation limousine. »

Mais ce n'était pas tout de reconnaître la blessure, il fallait la guérir. « C'est la tâche que j'ai entreprise, ajoute M. Dubouché, de concert avec quelques généreux esprits. » En 1862, ce groupe de citoyens, qui donnait le spectacle d'une activité suivie, — bien rare, parce que les formes de gouvernement moderne l'empêchent sans cesse de s'exercer, — en 1862, ce groupe fonda une Société des Amis des Arts, qui organisa deux brillantes et fructueuses expositions.

En 1866, la Société Archéologique reprit, sur des bases nouvelles, le projet déjà ébauché d'un musée céramique pouvant offrir aux ouvriers et aux patrons des séries d'objets d'enseignement. Nous dirons dans un instant quel rapide et surprenant développement reçut cette idée. Abordons et épuisons d'abord la question si intéressante des Écoles gratuites.



Il existait déjà des écoles dans Limoges. La Ville en patronnait une. Les frères de la Doctrine chrétienne en dirigeaient une autre. Mais là, pas plus qu'en aucun autre point de la France, ces écoles ne pouvaient répondre aux vrais besoins d'une population ouvrière, « intelligente et habile de sa main, soumise, malgré les efforts individuels de quelques fabricants, à certaines routines, à certaines pratiques défectueuses qui obligeaient Limoges à rester stationnaire en face des progrès s'accomplissant autour d'elle, et, à ses portes mêmes, dans le Berri... » De l'enseignement municipal sort l'accomplissement plus ou moins officiel d'un programme rédigé à Paris sur de vagues données d'esthétique. Le professeur n'a d'autre responsabilité que la ponctualité et la traduction correcte des modèles expédiés de Paris avec le visa du ministère. Que chercherait-il à innover? Et quel citoyen a mission pour exciter son zèle? Il est un rouage administratif. — Les frères de la Doctrine chrétienne sont aussi un rouage, et un rouage, à mon sens, plus redoutable, parce qu'il est en un métal plus habilement affiné et plus souple, mais uniquement dans les mains qui le mettent en œuvre. On peut juger, dans les salles de l'Union, de cet art rigide et propret, passif et gentil, borné à l'obéissance et excluant toute imagination, qui menace d'envahir la France. Que les laïques se hâtent donc de jeter dans l'instruction publique des sentiments plus humains et

des notions plus vivantes! Le « *perinde ac cadaver et baculus* » peut être règle de discipline ecclésiastique; il ne saurait être règle d'art, car la partie la plus subtile de l'Art, ce qui lui constitue une originalité, une force et une permanence au-dessus de toutes les sciences, de toutes les conventions humaines, ce qui l'assimile à l'activité incessante de ce que nous appelons la Pensée, c'est précisément l'essence de liberté et d'imprévu qui échappe à la formule de l'enseignement disciplinaire.

M. Adrien Dubouché s'adressa directement à Paris, évitant d'aller frapper au ministère des Beaux-Arts qui, malheureusement pour les graves intérêts dont il a la protection, se transforme trop souvent en bureau de charité et a plus d'égard pour le malheur que pour le talent. Nous fûmes assez heureux pour le mettre en rapport avec M. Alexandre Lafond, peintre de mérite, savant et dédaigneux des succès de vogue, ancien élève de Ingres et familier de Flandrin. Les fabricants de Limoges favorables à ces projets hardis donnèrent spontanément une subvention égale à celle qu'accordait le conseil municipal. Ce fut dans les nouvelles salles, situées au-dessus même du Musée céramique, que la nouvelle école fut établie. Au mois de janvier 1868, elle inaugurait les cours de dessin et de modelage.

C'est pour visiter ces Écoles gratuites et en étudier le fonctionnement que je me suis rendu récemment à Limoges. Les résultats dépassent de beaucoup ce que l'on pouvait attendre d'une initiative s'exerçant sans précédents, sans aucune attache officielle et ayant eu nécessairement, dès le début, à déplacer des positions acquises et à lutter contre bien des hostilités avouées ou tortueuses.

Ces Écoles sont installées dans d'anciens bâtiments de style Louis XIII, place du Champ-de-Foire, dans la partie ouest de Limoges. A gauche, au rez-de-chaussée, donnant sur une cour-jardin dont le musée clôt le fond, se trouve l'école d'application céramique, c'est-à-dire de peinture sur porcelaine, avec tous ses ustensiles spéciaux, palettes, godets, pinceaux, etc., et même à l'entrée un moufle pour la cuisson des pièces aussitôt que décorées. On peut voir, à l'Union centrale, des plats, des assiettes, des plaques, des vases déjà très-remarquables, œuvres de ces élèves. M. Félix Lafond, le fils du principal professeur, s'est particulièrement distingué par des études de jeunes filles ou d'enfants dessinées avec chaleur, modelées grassement en tons monochromes. M. Alexandre Lafond a lui-même exécuté par ce procédé des portraits d'un beau style. Autour de la salle sont posées sur des tablettes les pièces empruntées, pour les copier, au Musée céramique, ou sont accrochés au mur, dans un désordre plus pittoresque que classique et sentant plus l'atelier libre que la salle d'étude,

des modèles de toute sorte : les reproductions de M. Péquégnot, d'après Le Pautre; l'*Histoire de la Céramique*, de M. G. Arosa; l'œuvre héliographique de M. Baldus, d'après Marc-Antoine et Albert Dürer; les objets d'art du *Musée universel* de M. Lièvre; les chromolithographies de M. Carle Delange pour l'*Œuvre de Bernard Palissy;* d'assez piètres paysages lithographiés par Calame; des planches de la *Gazette des Beaux-Arts*, etc. On voit qu'il y a des points de départ offerts à toutes les aptitudes. Je regrette pour ma part de n'y point voir représentés les maîtres de la génération actuelle : les fac-simile de dessins d'Eugène Delacroix, exécutés avec une si rare exactitude par M. Robaut, de Douai; les paysages de Théodore Rousseau que publie M. Sensier; quelques eaux-fortes de MM. Seymour-Haden, Bracquemond, Jules Jacquemart, Paul Huet, Méryon; quelques lithographies de M. Émile Vernier, d'après Corot, et d'Eugène Le Roux, d'après Decamps et même quelques photographies de paysages, d'arbres, de monuments. C'est à une école d'application industrielle et artiste de cette volée à sortir du rebattu, à se montrer éclectique, à s'accorder sans cesse avec les tentatives contemporaines, à enseigner aux jeunes générations à lire dans ce livre nouveau, si touchant et si éloquent, l'Art moderne.

Dans les salles du haut, je rencontre l'école de modelage, qui a pour nouveau professeur M. de Lacre. L'installation est bonne : tables, selles pour modeler la glaise fraîche, plateaux pour les bas-reliefs, etc. Au fond, un grand tableau noir pour les leçons de géométrie et de perspective que professe, en toute gratuité et avec un dévouement extraordinaire, un honorable habitant de Limoges, M. Orliaguet.

Un cours de chimie est fait par un professeur de l'École de médecine, membre du conseil municipal, M. Asteix. Les leçons ont lieu le dimanche et le jeudi. M. Asteix a étudié l'an dernier les principaux faits techniques qui regardent la fabrication et la décoration de la porcelaine. Il s'est efforcé, et avec succès, de vulgariser des principes chimiques sans lesquels on peut être, sans contredit, un bon praticien, mais aussi faute de la connaissance desquels un pays court risque de se laisser dépasser par des concurrents mieux au courant des grandes lois de vulgarisation qui régissent notre époque.

Je traverse ensuite une grande salle de dessin, peinte jusqu'aux deux tiers de ce beau rouge antique qui double la puissance du modelé en simplifiant les reflets. J'y vois une riche série de plâtres d'après l'antique, achetés aux frais de la commission, en présence de la mauvaise volonté trop marquée du ministère des Beaux-Arts. Quel meilleur emploi pourrait donc faire de ses fonds ce coûteux rouage gouvernemental, que de

distribuer aux écoles de province les moulages de toutes nos meilleures antiques du Louvre? Peut-être le fait-on en certains cas, mais c'est lorsque ces envois ont été sollicités avec des génuflexions et des courbettes qui répugnent aux natures droites.

Dans cette salle donne l'atelier privé de M. Alexandre Lafond, de qui j'ai vu, seulement ébauchés, des portraits d'un dessin très-mâle et une grande *Adoration des Bergers*. Les œuvres de M. Lafond n'ont pas cette apparence guindée reprochée justement aux artistes que l'on qualifie de « dessinateurs ». Il sait faire vivre la forme, et ce n'est pas aux dépens de la nature qu'il atteint au style. Au dire de tous ceux qui l'entourent, c'est un excellent professeur, parlant peu, se gaspillant peu en théories, mais juste, égal, travailleur, laissant chaque élève développer librement ses aptitudes naturelles, et mesurant les conseils avec un grand goût et un grand sens. Il est vraisemblablement tel qu'il fallait qu'il fût, car en un an il a su imprimer à ses élèves une telle confiance, un tel plaisir à bien faire, que dans l'Exposition libre de l'Union centrale ils ont conquis l'une des trois médailles d'argent accordées au meilleur enseignement. Ce succès remporté par de si jeunes troupes est capital pour les destinées de ces Écoles gratuites.

C'est ce que désiraient ardemment les fondateurs de ces Écoles, et je trouve leur sentiment traduit fidèlement dans la *Notice* : « Vous reconnaîtrez, nous l'espérons, dans ces grands dessins à l'estompe ou au crayon, dans ces simples croquis à la plume pris comme au hasard dans les cartons d'étude, dans ces essais de modelage récents encore, inventés tout d'une pièce ou copiés d'après des modèles gravés, que les élèves mettent librement en jeu leurs facultés naturelles, s'intéressent à la nature et à l'art dans ce qu'ils ont de plus étroitement lié, et promettent, dans la limite de leurs forces respectives, des individualités qui sauront appliquer à l'industrie un goût épuré et une main habile. » Les fondateurs de ces Écoles n'entendent nullement fabriquer des artistes vaniteux et à idées flottantes. Ils veulent des mains promptes et des esprits bien meublés. Aussi l'école de peinture n'a-t-elle été ouverte qu'un an après les autres, et n'y a-t-on admis que les élèves déjà rompus à la sévère pratique du dessin d'après le modèle gravé, la bosse ou la nature.

La salle de dessin suit celle dont je viens de parler. Elle est vaste, commode, bien tenue, offrant, dans de larges cartables, le choix à peu près libre des modèles aux élèves d'une certaine force. Il y a dans ce principe, qui semble tout d'abord inconciliable avec l'ordre dans l'enseignement, une concession aux goûts déterminés de l'élève qui me paraît d'une vraie sagesse et d'une prudence éprouvée.

Là, comme partout, les modèles sont la partie faible. J'ai pris ces titres : *Cours élémentaire de dessin et d'ornement, admis dans les écoles communales de la ville de Paris*, par M. Lequien; *Cours d'ornement*, par Plantar; les *Frises du Parthénon*, par M. G. Arosa; l'*École centrale d'architecture*, publiée par Morel; le *Cours de dessin*, dit de M. Gérôme; les *Fleurs*, de M. Chabal-Dussurgey; les *Fac-simile des dessins du Louvre*, par M. A. Leroy; quelques photographies des dessins d'Ingres et de Flandrin. On voit que c'est bien mêlé. Là encore, outre les reproductions photographiques de M. Braun d'après les maîtres anciens de toutes les écoles, là encore je voudrais voir l'école moderne représentée dans son maître le plus mouvementé, Eugène Delacroix, de même que l'on devrait rencontrer des moulages d'après les David d'Angers, les Rude, les Barye, dans l'école de modelage, et des gravures japonaises dans l'école de céramique. Je ne crois pas — l'expérience de soixante-dix ans vient de le démontrer — qu'on puisse plus longtemps tenter d'isoler ce qui est aussi uni que la peau l'est avec le muscle, le dessin de la couleur, le mouvement de la forme. Pour s'être isolée de la vie courante, notre Industrie, depuis la fin du XVIII^e siècle, a marché dans le pays des spectres. Nos intérieurs ont été successivement lugubres et cocasses, parce que les tapissiers classiques ne voulaient pas faire de concessions et que les tapissiers romantiques allaient trop loin. On nous a fait grecs, romains, gens de la Renaissance ou du Moyen-Age, faute de nous savoir faire français du XIX^e siècle. Que la future école de Limoges nous ramène, au moins dans la céramique, à une moyenne libérale; qu'elle se souvienne que ses assiettes et ses plats n'orneront pas la table du festin des Atrides, mais des intérieurs modernes, ayant vue sur des parcs, des squares ou des échappées de paysage français. Formez des artistes sincères. Le bon sens a fait justice des pédants.



Ces Écoles ont pour annexe le Musée céramique. C'est la bibliothèque placée de plain-pied avec les salles de conférences. C'est là que l'esprit de l'élève peut juger de l'application effective des principes qu'on lui professe. Un dessin est une abstraction; une potiche est une réalité.

Deux vastes salles — on en approprie en ce moment une troisième

— sont éclairées par de hautes et larges fenêtres, coupées ou garnies de vitrines soit isolées, soit adossées aux murs. Dans ces vitrines sont groupées par ordre de provenance toutes les pièces de céramique qui peuvent intéresser l'esprit et les yeux. Une petite étiquette bien lisible renferme tous les renseignements nécessaires au visiteur, ainsi que le nom des donateurs.

Si je commence par la salle de gauche, je vois dans les vitrines des trop-plein de la collection Campana, des dons faits par les nations étrangères, la Russie, par exemple, pendant l'Exposition universelle de 1867, des verreries, des objets moresques. Puis des plats de Rouen à décor rayonnant ou à la corne, des Moustier où les grotesques gambadent au milieu de fins rinceaux, des assiettes à fleurs de Marseille, à personnages de Nevers, à Chinois ventrus de Delft, des pots à fleurs d'Aprey, des groupes en terre de pipe de Lorraine. Puis des coupes d'Urbino et de Faenza, des bassins hispano-moresques à reflets cuivreux, des carreaux persans où s'épanouissent les œillets et les roses.

En faisant retour, je trouve des faïences de Minton, des frères Deck, de M. Michel Bouquet, le service de Bracquemond en terre de Montereau, des pâtes rapportées de Wedgwood, du vieux Saxe, des pâtes tendres de Saint-Cloud; et encore les vases en porcelaine, styles arabe et Renaissance de MM. Jouhanneaud.

M. Gille a fait un don tout à fait rare par la valeur d'argent et par la perfection de la matière: la statue, grande comme nature, en biscuit, de Bernard Palissy.

Dans la salle du milieu, on remarque une grande corbeille en biscuit, chef-d'œuvre de fabrication céramique française qui, sous le premier Empire, coûta, assure-t-on, plus de 150,000 francs à la maison Nast; le dessin en est maigre, mais la matière et le fini de l'exécution sont étonnants. Puis des dons vraiment magnifiques faits en 1867 par la Manufacture de Sèvres; les superbes et délicates compositions en pâtes rapportées de M. Solon-Milès; enfin les spécimens du vieux Limoges, et les spécimens aussi du Limoges moderne. Je ne suis point un grand clerc en céramique, mais il me semble que ce Limoges moderne est incomparable pour l'homogénéité de la pâte et pour la blancheur. Je citerai, en redoutant des omissions bien involontaires : la vitrine Gibus, avec ses biscuits rapportés blanc sur blanc; la vitrine Pouyat frères, avec un vase soutenu par des cigognes qui fut très-remarqué en 1855; la vitrine Henri Ardant, avec un groupe monumental à personnages couchés, qui fut commandé pour orner une cheminée, par le Cercle de l'Union, de Limoges; la vitrine Alluaud, dont les services courants sont d'une qua-

lité rare', et la vitrine Haviland, avec un service de style égyptien qui marqua en 1867. Ce ne sont là, je le répète, que les notes d'un voyageur très-incompétent pour le détail. Quand la nouvelle salle sera ouverte, d'autres maisons tiendront à être représentées à leur tour dans ce musée, qui doit former le musée des archives de la céramique limousine et française.

La partie consacrée à l'art oriental est déjà très-riche et s'augmente tous les jours. M. Jules Michelin déploie, à Paris, un zèle aussi intelligent qu'infatigable pour surprendre chez les marchands de bon sens, ou dans les ventes, les morceaux intéressants par la matière, la forme et l'ornementation. M. Dubouché, dont le dévouement est infatigable aussi, l'a chargé de ces acquisitions dont l'ensemble est déjà aussi varié qu'imposant. La Chine, le Japon, la Perse, la Corée, la Compagnie des Indes, anciens ou modernes, étalent dans ces vitrines leurs profils curieux et leurs colorations riches et fines. Il faudrait pour décrire ces vases, ces gargoulettes, ces compotiers, ces plats, ces bols, ces pitongs, ces cornets, un article spécial, et j'espère que notre collaborateur M. Jacquemart le fera quelque jour.

Je me récuse. Mais je donnerai, comme conseil général, de ne point trop se parquer dans les acquisitions purement orientales. Il ne faut, je le répète, devenir en France ni Japonais, ni Chinois. Il y a de bonnes idées à prendre partout. La série des faïences européennes ne doit pas être sacrifiée, par exemple, à la porcelaine étrangère.

Un catalogue est en voie d'élaboration. C'est le guide indispensable dans une collection sérieuse. Il renfermera tout ce que la critique moderne nous a appris sur l'origine et la destination, la date ou l'intérêt historique de ces fabrications orientale et européenne. Une première édition renfermera peut-être quelques erreurs d'attribution, quoique toutes les fiches soient révisées à Paris par les céramistes les plus compétents. Elles seront facilement réparables. Et ce catalogue n'en sera pas moins un fait acquis.

Il faut aussi une bibliothèque. La lettre tue, l'esprit vivifie. Il ne suffit pas que l'on forme des praticiens en leur offrant seulement des matériaux fabriqués; il convient que l'on fasse naître des esprits curieux de l'histoire, des mœurs, des habitudes, des passions antérieures. Les musées ne formeraient que de froids copistes. Il est nécessaire de savoir replacer, par l'effort du souvenir puisé dans les lectures, l'objet dans le centre social qui l'a vu éclore. Cette bibliothèque donnera à la foule qui visite le musée plus de respect pour ce qu'elle regarde. Elle doit se composer de livres autres que les répertoires de marques. C'est une lacune qu'il faudra

combler quelque jour. Le livre doit être l'ami des hommes d'action, de même qu'il est le confident des âmes tendres.



Ce que ces Écoles gratuites, ce que ce Musée, — et ils ne viennent que de s'ouvrir! — ont déjà fait est bon et généreux. J'y insiste, parce que je vois là un des premiers efforts de la Province pour reconquérir toute sa liberté d'action. La France a failli périr de congestion. Elle a tout intérêt à ce que le sang reflue et palpite aux extrémités. La Province préparera ainsi des voies pacifiques aux événements confus qui agiteront l'avenir. Les fabricants vont y gagner un personnel plus intelligent et plus maniable, car l'ignorance seule maintient les hommes dans la méchanceté ou la stupidité. Les ouvriers y conquerront une vie plus facile, puisque la machine, tendant à simplifier partout le travail brutal, l'intelligence aura de jour en jour un champ plus vaste. La famille y puisera une tranquillité plus assurée, puisque les jeunes filles admises dans ces écoles rentreront au foyer avec un talent qui peut, dans certaine mesure, s'accorder avec les soins du ménage. Enfin, les fondateurs de ces écoles ont déjà conquis un résultat très-heureux pour l'union de toutes les classes, en obtenant des jeunes gens et des jeunes filles des meilleures maisons de Limoges de venir suivre, côte à côte avec les ouvriers, ces cours de dessin ou de peinture. Ils ont créé ce que les Anglais appellent « une agitation », c'est-à-dire que la question qu'ils jetaient dans le pays y a été discutée et prise au sérieux. Ils ont pour eux la Jeunesse, cette force active, généreuse, loyale, dont notre société française sait si mal se servir. Récemment, George Sand engageait les jeunes gens de la Province à « essayer leur intelligence. » — « D'ailleurs, ajoutait-elle avec un bon sens supérieur dans sa familiarité, si la vie de Paris leur est dangereuse, la vie de province ne l'est pas moins dans un autre sens. Elle engourdit, parce qu'on est triste, parce qu'on ne sait plus s'occuper, parce qu'on ne s'entend plus, parce qu'enfin la vie étant devenue très-positive et très-âpre, on a oublié que la jeunesse a droit au plaisir et qu'elle en a besoin. Faites-lui des plaisirs honnêtes et intelligents; ayez un théâtre, et, quand vous en aurez un, allez-y; encouragez les artistes et vous en aurez de bons, qui feront de vrais efforts pour répondre à vos sympathies. Ouvrez des conférences, organisez des lectures. Ayez des collections d'histoire

naturelle et des ouvrages qui permettront aux vocations de prendre tous les chemins. »

Tout ce que j'ai voulu dire tient dans cette simple page, et les fondateurs des Écoles gratuites et du Musée céramique de Limoges ont déjà mis à l'essai ce que ce conseil contient de sage et de fécond. L'avenir les récompensera. Le présent leur doit sympathie et respect.

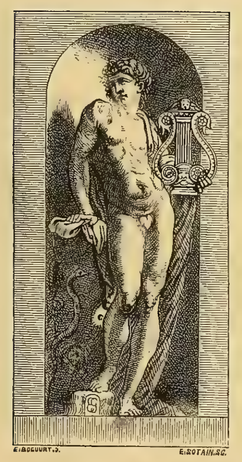
PHILIPPE BURTY.



# TROIS DESSINS D'ARCHITECTURE INÉDITS

## DE RAPHAEL

---




Le seul nom de Raphaël possède le glorieux privilége de réveiller en nos âmes le souvenir des régions idéales où règne la suprême beauté. Aussi chaque trait nouveau se rattachant au « divin maître » mérite-t-il d'être connu, afin de compléter ou de rectifier l'idée que nous nous sommes formée de l'ensemble de sa personnalité et de son génie. Nous croyons donc intéressant pour tout le monde de faire connaître les trois dessins reproduits en regard de ces lignes. Ils existent dans la célèbre collection des dessins d'architecture aux Uffizi à Florence, dans la partie non exposée au public, où ils se trouvaient comme inconnus, sans désignation aucune.

C'est en poursuivant nos études relatives à Bramante et aux projets pour Saint-Pierre de Rome, que notre attention fut attirée sur ces trois feuilles à mesure que chacune d'elles passa sous nos yeux; car on y reconnaît tout d'abord, à la manière de rendre l'architecture, le style d'un des grands artistes des vingt premières années du XVI$^{e}$ siècle. Deux de ces feuilles représentent des vues du Panthéon; la troisième est un projet de plan pour la célèbre chapelle Chigi, à Santa-Maria-del-Popolo, à Rome.

M. Carlo Pini, le conservateur de cette collection, dont je ne saurais

jamais assez louer la prévenance et la bonté, conjecturait que les deux premiers de ces dessins pouvaient être de Raphaël; mais c'est uniquement en comparant quelques-unes des annotations qu'ils portent avec des photographies de manuscrits de Raphaël, que nous avons pu acquérir la certitude que le tout avait été tracé réellement par la main du grand artiste.

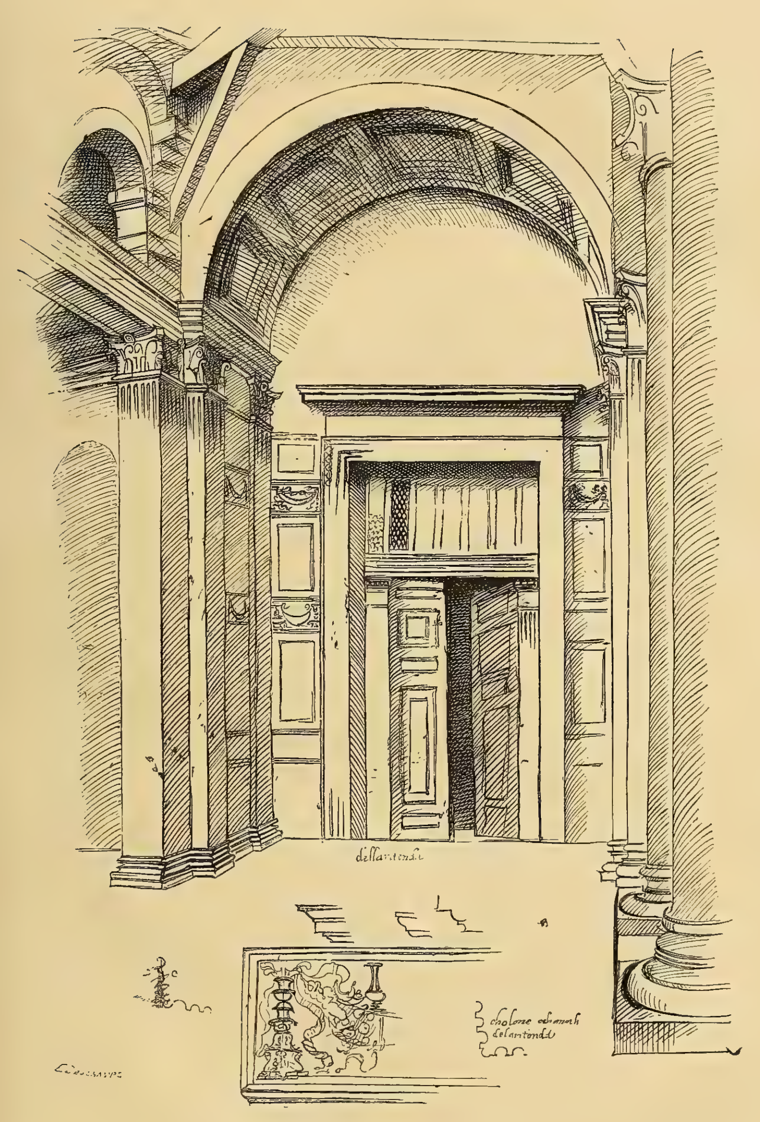
La première de ces deux feuilles représente en perspective l'intérieur du portique du Panthéon, avec la grande porte d'entrée au fond. La disposition de l'ensemble et celle de la décoration sont reproduites fidèlement. Les détails et surtout les chapiteaux sont indiqués sommairement, comme par quelqu'un qui n'a pas cru nécessaire de les copier rigoureusement pour être en mesure de les utiliser, le cas échéant. L'ensemble du dessin respire une grande élégance dans les proportions, et on y sent quelque chose de cette « vastità » propre aux intérieurs des meilleurs édifices d'Italie, bien que le dessin soit uniquement au trait. Les trois grands arcs sont décrits au compas, tandis que les lignes droites sont tracées toutes à main levée, ce dont au premier aspect on a quelque peine à se convaincre.

Les bases des colonnes de droite sont dessinées avec une sûreté et une facilité admirables. Elles nous montrent ce profil d'une beauté presque désespérante, que l'on retrouve également dans la cour du palais de la Chancellerie, et dans le grand ordre de l'intérieur de Saint-Pierre. Notons, comme pouvant avoir quelque valeur archéologique, ce fait que les bases ne sont pas continuées au pied du mur jusqu'à la porte, ainsi que cela se trouve représenté dans les recueils de quelques auteurs.

Au bas de la feuille est un détail du candélabre et des guirlandes qui décorent le mur, plus quelques profils; puis, près de la porte est écrit, de la main de Raphaël, « della ritonda », nom que porte aujourd'hui le Panthéon, et plus bas « cholone achanali de la ritonda. »

Le fragment de charpente du toit est dessiné comme s'il était de bois, quoique les fermes en bronze existassent encore à cette époque. Raphaël en a-t-il simplement voulu indiquer la forme générale, ou la ferme la plus rapprochée de la porte était-elle réellement de bois? C'est ce que nous ne saurions préciser.

Le deuxième dessin nous montre une vue également en perspective de l'intérieur du même monument, et en représente la moitié de droite en entrant. Ce dessin n'est évidemment qu'une étude faite par l'artiste pour avoir le caractère d'ensemble et la disposition générale de l'intérieur; car, afin d'embrasser dans ce dessin la partie du monument qui



INTÉRIEUR DU PORTIQUE DU PANTHÉON.

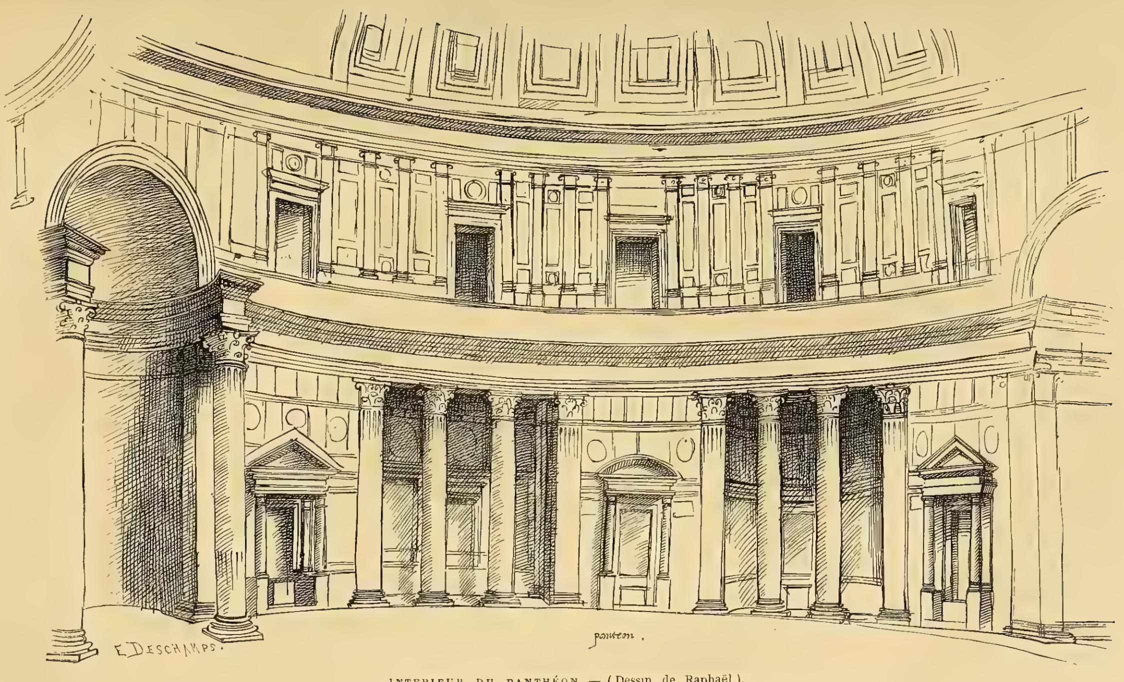
(Dessin de Raphaël).

l'intéressait et qui se trouvait être trop étendue pour pouvoir être saisie d'un seul point de vue, il a rapproché la porte d'entrée de la niche du grand autel, en supprimant une des trois chapelles qui se trouvent entre deux, se contentant de reproduire le motif de l'alternance des chapelles rectilignes et circulaires.

Ce fait nous autorise à supposer que Raphaël fit ces deux dessins, ou plutôt ces deux études en vue de la continuation de Saint-Pierre, dont il fut chargé de diriger les travaux comme architecte en chef après la mort de Bramante; l'hypothèse d'un travail se reliant à la restauration des monuments de l'ancienne Rome, dont il s'occupait dans les dernières années de sa vie, nous semblerait ici difficilement admissible.

En effet, l'analogie de la disposition de ces chapelles avec les fenêtres du tambour de la coupole de Bramante et avec le petit ordre dans les ronds-points de la croix grecque de son plan pour Saint-Pierre, ordre qui avait exactement la même hauteur que celui du Panthéon, savoir, 48 palmes; cette analogie, disons-nous, suffit pour montrer l'intérêt que pouvait avoir Raphaël à étudier lui-même, et quel que fût d'ailleurs le nombre de ses occupations, cet édifice que le génie de Bramante avait soulevé dans les airs, en le faisant trôner sur les voûtes du temple de la Paix. Fondant ensemble comme d'un seul jet les deux édifices, il avait créé un monument nouveau qui, seul entre les édifices modernes, égalait à la fois tout ce qu'avait conçu le génie arandiose des anciens Romains, et le surpassait de beaucoup en sublime et harmonieuse beauté, à ce point que, dénaturé et mutilé comme il l'a été depuis, il n'en reste pas moins encore unique au monde.

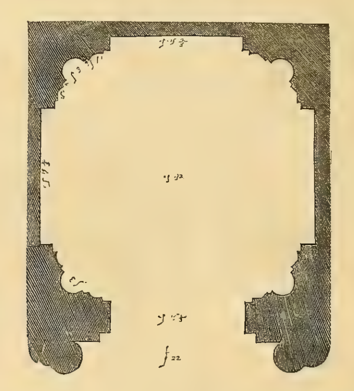
Ce dessin reproduit, ainsi que le précédent, d'une façon très-fidèle, la décoration du modèle. Il est peut-être le plus ancien document qui nous montre l'attique dans sa disposition originale, avec l'ordre corinthien supérieur « di basso rilievo », comme dit Serlio, et les incrustations de marbres fins. Le dessin de Raphaël diffère en un seul point de ceux de tous les autres qui ont représenté cet ordre. Ici l'astragale se continue sur le mur, et les incrustations du mur se trouvent ainsi limitées à l'espace entre les bases et les chapiteaux, tandis que dans les autres reproductions dessinées ou gravées ces mêmes incrustations montent jusqu'à la moitié de la hauteur des chapiteaux. Laquelle des deux dispositions est la véritable? Au premier moment ne serait-on pas tenté de se fier de préférence à celle que différents auteurs ont reproduite à des époques variées? Reste à savoir toutefois s'ils ne se sont pas copiés les uns les autres. Si Raphaël, au contraire, n'avait pas figuré la disposition telle qu'elle existait en réalité, ce serait une raison de plus pour supposer




INTERIEUR DU PANTHÉON. — (Dessin de Raphaël).

que, tout en dessinant, il étudiait déjà en vue de la coupole de Saint-Pierre, et que cette disposition d'une astragale continuée, comme il l'a d'ailleurs exécutée dans la chapelle Chigi, lui semblait préférable. Au milieu du pavement est tracé, de l'écriture nette et élégante de Raphaël, le mot « panteon. »

Ces deux dessins sont faits à la plume, avec des hachures simples de droite à gauche pour les parties dans l'ombre, et croisées jusqu'à trois fois dans les endroits exigeant le plus de vigueur. La couleur de l'encre est celle de la sépia romaine assez claire. Les dimensions du premier dessin sont 0m,265 sur 0m,400, et le second a 0m,275 sur 0m,405. Il existe dans la même collection plusieurs copies exactes de ces deux dessins, faites probablement par des jeunes gens au service de Raphaël.



PLAN DE LA CHAPELLE CHIGI, PAR RAPHAEL.

Le troisième dessin est fait sur du papier légèrement quadrillé au trentième de grandeur d'exécution, car le côté du carré égale un trentième de palme; les murs sont teintés à la sépia; c'est à la forme du « p » et des chiffres indiquant les côtés que nous avons reconnu que ce dessin est de la main de Raphaël. Il constitue, avec la grande étude de Bramante pour Saint-Pierre[1], que nous avons également trouvée parmi les inconnus aux Uffizi, un des exemples les plus anciens de l'emploi du

1. *Notizen uber die Entwürfe zu Sanct-Peter in Rome,* von H. von Geymuller Carlsruhe, 1868, p. 4, et Il Buonarroti, luglio e settembre, Roma 1868, p. 4.

papier quadrillé pour des projets, et montre que les plus grands artistes de la Renaissance ne dédaignaient pas de s'en servir.

Le troisième dessin est un projet pour la chapelle Chigi, à Santa-Maria-del-Popolo. Il a plus d'importance que les deux précédents, en ce qu'il détermine d'une manière incontestable que c'est bien Raphaël qui est l'auteur de cette chapelle, et non pas Baldassarre Peruzzi, comme l'a prétendu, il n'y a pas longtemps encore, l'artiste écrivain qui semblerait le plus apte à juger la question au point de vue architectural. Voici en effet ce que Letarouilly dit à cet égard[1] : « Malgré l'assertion unanime d'une « foule d'auteurs, attribuant tous à Raphaël l'architecture de cette cha- « pelle, je ne pouvais me résoudre à confirmer une opinion aussi hasardée « et, à mon avis, dénuée de fondement. En effet, je retrouvais partout, « dans la composition comme dans les détails, les traces visibles d'études « plus sérieuses et plus profondes que celles qu'on pourrait supposer dans « Raphaël. Je cherchai alors à établir par des preuves une conviction « dont j'étais pénétré. Je me demandai d'abord s'il était probable que « Baldassarre Peruzzi, ayant toute la confiance d'Agostino Chigi, son « protecteur et son ami, n'eût pas été appelé dans cette circonstance ; si, « comme à la Farnesina, il n'avait pas travaillé de concert avec Raphaël, « chacun d'eux chargé de ce qui avait trait à l'art dans lequel il excellait. « Je découvris ensuite des rapports si frappants entre l'ordre corinthien « publié par Serlio, observateur constant des préceptes de Peruzzi, son « maître, et celui de la chapelle Chigi, que mes présomptions en acqui- « rent un degré de certitude équivalant pour moi à des preuves. Depuis, « j'ai retrouvé dans un seul auteur, Lalande, une opinion conforme à la « mienne. J'ignore à quelle source il l'aura puisée. »

Dans la notice sur la vie et les œuvres de P.-M. Letarouilly, placée au commencement de l'ouvrage, nous lisons le passage suivant qui peut nous expliquer l'appréciation ci-dessus transcrite : « S'il professait une juste « admiration pour les œuvres des Bramante, des Sangallo, des Vignole, « son artiste de prédilection est Baldassarre Peruzzi; il le compare à Ra- « phaël à cause des analogies qu'il trouve dans leurs caractères et dans « la nature de leurs talents. »

Cette prédilection de Letarouilly pour Peruzzi nous explique suffisamment le désir, très-naturel d'ailleurs, de revendiquer à son profit un chef-d'œuvre de plus, dont il ne croyait pas que Raphaël fût capable ; de là le désir de trouver des preuves à l'appui de son opinion, de là les rapports si frappants qu'il croit rencontrer entre l'ordre corinthien de cette

1. Letarouilly, *Édifices de Rome moderne*. Texte, p. 237.

chapelle et l'ordre publié par Serlio. Nous confessons ne pas avoir trouvé cette analogie plus grande qu'avec bien d'autres édifices de la même époque, et nous ne pouvons dès lors lui assigner le caractère d'une preuve.



Tous les raisonnements, d'ailleurs, tombent en présence du projet même de Raphaël, et, si nous nous hasardons encore à présenter quelques observations à ce sujet, c'est afin d'exposer certaines considérations générales sur le caractère des ouvrages architectoniques de Raphaël.

Voici ce que dit Vasari [1] à ce sujet : « Fece l'ordine delle architetture « delle stalle de' Ghigi, e nella chiesa di Santa-Maria-del-Popolo, l'or« dine della capella di Agostino sopradetto. » Ce passage nous montre qu'Agostino Chigi se servait également de Raphaël comme architecte, puisqu'il lui fit faire ses écuries de la Farnesina actuelle, tandis que, suivant l'opinion accréditée par Vasari, Peruzzi aurait fait le Casino principal. Ainsi se trouve détruite la dernière des preuves sur laquelle Letarouilly fondait son raisonnement.

On nous objectera peut-être que Raphaël a bien fait le plan que voilà; mais il l'aurait relevé sur la chapelle une fois exécutée, pour projeter sa décoration de la coupole. Or, les choses n'ont pu se passer de la sorte. C'est bien un projet, puisqu'il diffère en quelques points de l'œuvre telle qu'elle a été exécutée.

D'abord les arcades font moins de saillie sur le mur, et ce sont les flancs des pilastres corinthiens brisés qui forment eux-mêmes le tableau des arcades. Ces deux modifications ont permis de donner plus d'étendue aux pans coupés où sont les niches. Puis l'arcade par laquelle cette chapelle s'ouvre sur le bas côté de l'église est décorée de deux pilastres accouplés, et d'un troisième en dehors, à la place de la demi-colonne que nous montre le plan. Enfin, il y a quelques légères différences dans les mesures principales comparées avec les cotes actuelles que nous donnons d'après Lesarouilly. La largeur de 32 palmes, soit 7$^{m}$148, est aujourd'hui 7$^{m}$04. Les arcades 15 2/3 palmes, soit 3$^{m}$50, ont 3$^{m}$700. La cote 22 p., soit 4$^{m}$91, a 4$^{m}$66. C'est donc incontestablement un projet, et non une copie, que nous avons sous les yeux.

1. Édit. Le Monnier, vol. VIII, p. 97. *Vita di Raffaello.*

En 1516, on travaillait aux mosaïques de la chapelle, qui n'était pas encore achevée en 1519, lorsque Agostino Chigi fit son testament. Passavant croit que Raphaël dessina le projet de cette chapelle pendant la vie de Jules II, c'est-à-dire vers 1513, époque à laquelle il était déjà architecte consommé, puisque, peu de temps après, il fut désigné par Bramante comme le plus digne de lui succéder dans les travaux de Saint-Pierre, dont il fut nommé en effet architecte en chef, le 1er août 1515. Or, celui que l'on jugeait capable de diriger la construction du premier édifice de la chrétienté n'avait pas besoin de faire exécuter ses projets par Peruzzi, son aîné de deux ans seulement, et qui, ainsi que Raphaël, avait commencé par être peintre. Ils avaient eu tous les deux le bonheur, sinon d'être disciples directs de Bramante, au moins de vivre auprès de lui. Enfin, Peruzzi, même à la mort de Raphaël, paraît avoir été considéré comme *encore* inférieur à celui-ci, puisqu'il lui succédait à Saint-Pierre avec la moitié seulement de ses honoraires.

Nous avons dit que l'architecture de la chapelle Chigi était l'œuvre de Raphaël. Le plan que nous publions aujourd'hui en fournit, à notre avis, les preuves; si toutefois elles paraissaient insuffisantes, on en trouverait de nouvelles dans certaines imperfections architectoniques du monument, qui nous semblent dénoncer la main d'un peintre plutôt que celle d'un architecte de profession.

Que l'on compare, en effet, cette chapelle avec deux autres édifices de genre et de dimensions assez analogues : la sacristie de San-Satiro par Bramante, à Milan, et la chapelle des Pellegrini dans l'église de San-Bernardino, à Vérone, on reconnaîtra que ces deux monuments possèdent un charme d'une nature toute particulière, que l'auteur de la chapelle Chigi n'a pas su imprimer à son œuvre, malgré toute la perfection de la décoration.

Nous voulons parler de cette impression mystérieuse que l'on a éprouvée peut-être pour la première fois, et sans pouvoir d'abord se l'expliquer, en entrant dans quelques-uns des plus beaux édifices de l'Italie. L'âme jouit d'un vrai bonheur à séjourner dans ces lieux; il semble qu'elle se dilate dans l'édifice et en occupe exactement tout l'espace : elle ne voudrait le sentir ni plus grand ni plus petit. Ce charme provient de l'harmonie des proportions du volume intérieur, harmonie, si j'ose la nommer ainsi, du troisième degré, certainement la plus difficile à atteindre, puisqu'elle résulte de rapports très-délicats entre l'harmonie d'un plan, combinée avec celle d'une coupe ou d'une élévation. Il nous a semblé ne retrouver ce dernier degré de perfection que dans les œuvres de quelques rares artistes tels que Bramante avant tout, puis

Peruzzi, Palladio quelquefois, et même San-Micheli, puisque la chapelle des Pellegrini a été bâtie d'après ses plans. Or, ce sont là précisément ceux d'entre les grands artistes de la Renaissance italienne qui se sont signalés comme architectes avant tout, et qui l'étaient de fait presque exclusivement.

Bramante, il est vrai, avait pratiqué la peinture; mais nous ne possédons aucune œuvre de sa main qui nous permette de juger s'il était aussi habile peintre que grand architecte. Dans les œuvres de Peruzzi, quel qu'en soit le mérite, il nous a toujours semblé éprouver, à cause d'un certain manque de souplesse et facilité de composition, que le maître siennois était achitecte de nature plutôt que peintre, tandis que chez Raphaël les dispositions sont justement inverses. Les édifices de Peruzzi, à côté de tant d'autres qualités, ont un certain air de nécessité convaincante, et c'est précisément cela qui manque aux proportions de la chapelle Chigi, malgré toute sa beauté.

Nous éprouvions la même impression devant les parties architecturales des grandes compositions dans les « Stanze », et pour cela aussi nous n'hésitons pas à croire Vasari sur parole lorsqu'il raconte que ce fut Bramante qui traça la perspective de l'admirable édifice servant de fond à l'*École d'Athènes,* morceau si supérieur à ceux du même genre qu'on trouve dans les autres compositions de Raphaël, et si supérieur aussi au caractère des monuments authentiques construits par ce dernier. Letarouilly remarque avec justesse de l'indécision et quelque mollesse dans les profils de la façade du palais Caffarelli (Stoppani-Vidoni) de Raphaël.

Vu l'absence d'une certaine fermeté, et à cause d'un je ne sais quoi de vacillant dans les deux ordres superposés de la Farnésine, généralement attribuée à Peruzzi, nous serions fort tenté de croire que l'architecture de cet édifice est également de Raphaël. Dans la vie de Baldassarre Peruzzi, Vasari raconte que celui-ci fit le modèle du palais Chigi à la Lungara [1], tandis que dans le fragment de la vie de Raphaël cité plus haut, Vasari dit que ce dernier fut l'architecte des écuries de la même villa. Les quelques vestiges qui nous restent de ces écuries sont en effet plus dans la manière de Raphaël que dans celle de Peruzzi, et, ce point une fois admis, à plus forte raison Agostino Chigi devait-il confier au même artiste la construction du Casino principal, de préférence à Peruzzi, qui n'était pas encore aussi célèbre que Raphaël. C'est d'ailleurs ce qu'admet Pontani [2]. Notre ami, M. Antonio Ferri, qui fait des recherches

1. Vasari, t. VIII, p. 222.

2. Pontani, *Opere architettoniche di Raffaello,* Roma, 1845, in-fol.

fort assidues sur l'histoire des édifices de Rome, nous a assuré avoir en main les preuves de ce fait.

Parmi les œuvres d'architecture de Raphaël, il nous semble que le palais Pandolfini, à Florence, fait seul exception à ce que nous venons de dire. Il réunit à la « gentilezza » de Raphaël toute la fermeté désirable dans un édifice, car les deux autres palais de Raphaël, qui furent démolis pour établir les colonnades de Bernini devant Saint-Pierre, et que nous ont conservés d'anciennes gravures, nous montrent la même absence de ce que nous avons appelé une nécessité convaincante.

L'un de ces palais était pour messer Battista dall' Aquila, et a été pris à tort par tous les auteurs, y compris Letarouilly, pour celui que Raphaël se fit construire par Bramante pour sa propre habitation dans le Borgo, bien qu'il ne corresponde nullement à la description qu'en donne Vasari. Pontani enfin publia la façade de la véritable demeure de Raphaël d'après une gravure retrouvée par Visconti, datée de l'an 1549, avec l'inscription : « *Raph. Urbinat. ex lapide cœtile extructum* [1]. » Ce palais se rapprochait beaucoup du palais Stoppani (Vidoni), et tous deux (ainsi que le palais Ugguccioni à Florence, à supposer qu'il soit réellement de Raphaël) nous montrent un nouveau type dans les façades des palais de la Renaissance, savoir : au-dessus des bossages très-énergiques d'un rez-de-chaussée, un étage décoré d'un ordre de demi-colonnes, jusqu'alors inusité en pareil lieu.

Nous croyons ne pas nous tromper en disant que Raphaël n'a pas créé ce type, mais qu'il l'a emprunté à un édifice dont la non-exécution restera à jamais déplorable. En effet, dans la Giulia, on contemple avec l'amertume du regret les bossages gigantesques du palais de San-Biagio, commencé par Bramante pour y réunir les tribunaux de Rome, palais qui resta inachevé par suite de la mort de Jules II, à qui d'ailleurs l'architecte devait survivre de si peu. Les médailles nous montrent les étages supérieurs décorés de demi-colonnes comme dans les palais de Raphaël. Ce palais merveilleux différait d'ailleurs complétement des autres créations de Bramante : il devait avoir quatre tours aux angles et une cinquième au milieu de la façade principale. Si Raphaël a imité certains motifs de la façade, le plan qui en existe aux Uffizi nous permet de supposer qu'un autre élève de Bramante, Antonio da Sangallo, s'est inspiré de la cour pour celle de son palais Farnèse.

1. Cette gravure se trouve aux bibliothèques des princes Corsini et Barberini, à Rome.

Il n'est pas sans intérêt de faire observer que Raphaël s'est laissé influencer précisément par celle des œuvres de Bramante qui présentait le plus de « terribilità » et semblait, par cela même, être plus étrangère qu'aucune autre à sa propre nature.



Si la chapelle Chigi nous a amené à présenter quelques considérations sur les édifices de Raphaël en général, revenons, pour terminer, à cette chapelle, en faisant remarquer que son plan est également l'une des premières conséquences des combinaisons nouvelles que Bramante venait d'introduire dans le domaine de l'architecture par ses plans pour Saint-Pierre.

Raphaël en a non-seulement imité les formes, mais il a encore conservé le rapport fondamental de 1 à 2 que Bramante avait adopté pour établir les proportions théoriques, si j'ose ainsi parler, de toutes les parties de son plan pour Saint-Pierre, tel que nous le voyons dans le dessin cité plus haut. La nef y a 100 palmes de large, la coupole en a 200 de diamètre sur 400 de haut, tandis que dans la chapelle Chigi nous avons, pour les parties correspondantes, 15 2/3 p. 32 p. et 66 p. de haut. — Si, dans l'exécution, Raphaël avait conservé plus fidèlement ce rapport fondamental indiqué dans son projet, peut-être la chapelle eût-elle acquis ce charme de proportions qui nous a toujours semblé y faire un peu défaut; c'est aussi le lieu de remarquer que la proportion du chapiteau avec son entablement ne peut non plus être considérée comme satisfaisante.

Quant au plan pour la chapelle Chigi, décrit par les annotateurs de Vasari[1], nous ne l'avons pas rencontré dans nos recherches à Florence; peut-être n'est-il pas de la main de Raphaël, ou bien était-il destiné à un autre édifice, car dans le plan est écrit entre autres choses : « Cupola vano 88 p. » La chapelle Chigi n'a que 32 palmes de large sur 66 de haut, et l'inscription sur le revers de ce dessin : « *Capella di Agostino Ghigij ch' eh* (sic) *nel popollo a Roma* », n'est évidemment pas de la même main qui a fait le projet du plan, car il y aurait probablement « per Agostino », et certainement il n'y aurait pas : « ch' eh », attendu que l'auteur du dessin aurait su que la chapelle n'a pas été exécutée confor-

1. Vasari, t. VIII, p. 46.

mément à cette esquisse. L'auteur de l'inscription aura donc, selon toute apparence, commis une erreur en croyant que le dessin concernait la chapelle Chigi.

Si nous nous sommes hasardé à présenter quelques observations critiques sur les édifices construits par Raphaël, il va sans dire que nous n'avons eu garde d'en méconnaître le rare mérite. Ce que nous avons voulu indiquer seulement, c'est que nous n'y trouvions pas l'empreinte de cette dernière perfection, comportant la solution inévitable, absolue, définitive, d'un problème donné; qualité souveraine qui imprime à certaines œuvres de l'architecture un charme idéal, un caractère d'excellence que rien d'autre ne saurait ni atteindre ni remplacer.

HENRY DE GEYMULLER.

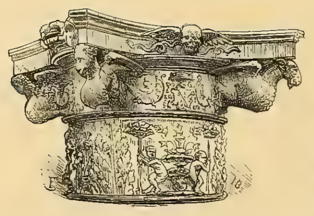


LE

# TOMBEAU DU CARDINAL DE BOURBON

## A SAINT-DENIS

---



Le cardinal Louis de Bourbon fut le premier abbé commendataire de Saint-Denis. Jusqu'au commencement du XVIe siècle le chapitre avait joui du privilége de choisir ses abbés parmi les religieux de l'ordre ; mais à la mort d'Aimar de Gouffier, le 9 octobre 1528, le roi François Ier, qui depuis la signature du concordat tendait à substituer son autorité à celle des chapitres dans les nominations aux riches bénéfices, fit savoir aux religieux qu'ils devaient surseoir à l'élection d'un nouveau titulaire. Peu de jours après, il leur recommandait la candidature du cardinal de Bourbon, et, malgré l'opposition du chapitre, qui avait choisi l'un de ses membres, Jean Olivier, le cardinal fut élu et mis en possession le 26 mai 1529.

Louis de Bourbon était de la famille royale, fils de François de Bourbon, comte de Vendôme, et de Marie de Luxembourg. Il naquit à Ham en 1493, et fut, dès l'âge de dix ans, nommé à l'évêché de Laon. Quelque temps après, il obtint de Léon X le chapeau de cardinal et fut nommé archevêque de Sens, ce qui ne l'empêcha pas de retenir les autres évêchés et abbayes dont il avait déjà l'administration [1].

1. Il était à la fois évêque et duc de Laon, pair de France, archevêque de Sens, évêque de Saintes, du Mans, de Luçon et de Tréguier ; abbé de Saint-Denis, de Corbie, de Saint-Vincent de Laon, de Saint-Faron de Meaux, d'Ainay, de Saint-Amand, de Saint-Crépin le Grand, à Soissons, et de Saint-Serge d'Angers.

Le cardinal de Bourbon avait trop d'intérêts divers à ménager pour s'astreindre à résider dans l'abbaye de Saint-Denis. Il s'empressa de confier les soins de l'administration au grand prieur, se réservant de représenter l'abbaye lors des cérémonies officielles qui le mettaient en rapport avec la famille royale. C'est ainsi qu'il couronna, à titre d'abbé de Saint-Denis, les reines de France Éléonore d'Autriche, sœur de Charles-Quint, et Catherine de Médicis. Il célébra également les obsèques du roi François Ier et des ducs François de Bretagne et Charles d'Orléans, frères du roi Henri II.

Par son caractère bienveillant, le cardinal avait fini par se concilier l'affection des religieux, qui n'avaient vu qu'avec peine l'introduction des commendes dans leur abbaye. Ils trouvaient toujours en lui un prince prêt à les couvrir de sa puissante influence, et dans toutes les affaires temporelles et spirituelles il n'employa jamais que les membres du chapitre, sans se servir de séculiers. Il dota le monastère d'un beau bâtiment appelé l'hôtel de Bourbon, qui fut démoli par le cardinal de Retz, et offrit au trésor une magnifique châsse dite de saint Louis. C'est également par ses soins que fut imprimé le bréviaire de Saint-Denis.

Il mourut en 1557, à Paris, à l'hôtel de Bourbon, et, suivant ses instructions, son corps fut inhumé dans la cathédrale de Laon, pendant que son cœur était déposé à l'abbaye de Saint-Denis.

Peu de temps après son entrée en fonction, le cardinal dut se préoccuper de sa sépulture, qu'il voulut être élevée dans le chœur de l'église : car nous avons découvert dans les archives de l'Empire un marché conclu, le 4 octobre 1530, entre le chapitre de Saint-Denis et Jacques Valleroy, tailleur de pierres, pour la construction du tombeau de Monseigneur le cardinal de Bourbon.

Voici le texte de ce document, qui nous a transmis le nom d'un artiste de la Renaissance injustement tombé dans l'oubli :

*Marché fait pour la façon du tombeau de Monseigneur le cardinal de Bourbon, moyennant 100 liv.* (Arch. de l'Empire, K 84.)

« Jacques Valleroy, tailleur de pierre, demeurant à Sainct-Denis en « France confesse avoir faict le marché et convenance qui c'ensuict ; à ho- « norable home Jehan de la Mare, voier de l'abbaye dudict Sainct-Denis, « present religieuse et honneste personne frère Loys Benoist, pennettier « d'icelle abbaye, assavoir est de faire ung piedt d'estrat de pierre de liaiz « revestu de moullure anticque avecq les enchassyures pour y mectre les « quatre vertus de pierre d'albâtre tailleez à demi-bosse pour mectre aux

« quatre faces dudict piedt d'estrat. Lesquelles vertus seront nectement « tailliez et polliez ainsi qu'il apartient. Et au dessus dudict piedt d'estrat « faire une bosse de pierre d'albâtre portant moullure anticque nectement « taillée et pollie comme dessus, plus faire deux chapiteaulx à mode « anticque, dont l'un sera de pierre de liaiz revestu de son fueillaige « ainsy qu'il apartient, et l'autre sera de pierre d'albâtre revestu de « fueillaige ainsy nect taillé et polli. Et aux quatre coings dudict piedt « d'estrat seront faitz quatre petites coulonnes d'anticque de pierre d'al- « bâtre, le tout nect taillé et polli comme dessus, ainsy qu'il apartient, « lesdictes coulonnes revestuez de leurs chappitaulx, bosses et piedt « d'estrat, revestu de fueillaiges d'anticque, faire les enclaves et entailles « dedens les pierres de liaiz pour asseoir la coullonne de porphire, faire « l'entaille de ladicte coulonne et faire les trous pour mectre les bar- « raulx et crampons de cuyvre pour attacher icelle et la pollir nectement « avecq tout ledict albâtre, le tout assoir à sa plasse. Ce présent marché « faict moyennant la somme de cent dix livres tournois, lesquelles luy « seront payées par ledict pennetier, au fur et ainsy qu'il fera lesdicts « ouvirages, si comme, etc., presents, etc., obligeant, etc.

« Faict, présens Jehan Therouenne, demeurant à Paris; Jehan Buffet « et Jacques Gouffé, tesmoings, le 4e octobre 1530.

« Fr. Lespée. »

*Quittance de 110ᵗᵗ pour la façon dudict tombeau.*

« Jacques Valleroy, tailleur de pierre, demeurant à Paris, confesse eu « et receu de relligieuse et honneste personne, frere Loys Benoist, pane- « tier de l'abbaye Sainct-Denys en France, la somme de cent dix livres « tournois, pour avoir par lui faictz les ouvraiges contenuz au marché « faict par ledict Valleroy à Jehan de la Mare, voier de ladicte abbaye; « d'autre part du ɪᴠe octobre 1530, pour avoir faict la sépulture de mon- « dict seigneur et autres ouvraiges à plain déclarez aud. marché, dont « quittance.

« Faict le huictiesme juillet 1531. Presens François Leraubart et « Jacques Gouffé, tesmoings.

« Fr. Lespée, *notaire.*

« Je, Jehan de la Mare, voier de l'abbaye Sainct-Denis en France, « certiffie avoir veu et visité les ouvraiges faictz par Jacques Valleroy « pour la sepulture de Monseigneur, lesquelz sont bien deuement faictz

« et parfaictz, selon le contenu en ce présent marché. Fait le 6e juillet « mil cinq cent trente et ung.

« JEHAN DE LA MARE. »

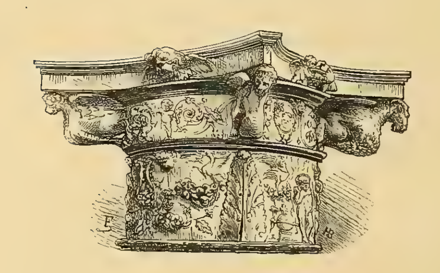
Nous n'avons pas retrouvé le marché relatif à la sculpture de la statue agenouillée du cardinal, à laquelle cette colonne servait de base et qui existait encore à Saint-Denis, à la fin du siècle dernier. Il est donc impossible de savoir si Jacques Valleroy en était également l'auteur, ou si elle fut commandée à un autre artiste. La statue elle-même, dont il ne nous est parvenu aucune représentation suffisante, fut une des premières victimes de la grande tempête iconoclaste qui vint souffler sous les voûtes de l'antique abbaye, dans les derniers mois de l'année 1793. La colonne seule est arrivée jusqu'à nous avec son chapiteau. Ce chapiteau, en albâtre, et délicatement sculpté, présente des feuillages, des fruits, des enfants qui se balancent dans des rinceaux, une tête de mort ailée, des griffons et d'autres animaux fantastiques. Au milieu, l'écusson du cardinal, surmonté d'un chapeau et blasonné des fleurs de lis au bâton péri en bande, se détache sur un cartouche. Les angles du tailloir, qui sont très-saillants, avaient été disposés de manière à offrir un large appui à la plate-forme sur laquelle s'élevait la statue du prélat. Ce travail, par le fini de son exécution, fait le plus grand honneur au talent de Jacques Valleroy.

Lors de la création du Musée des monuments français, ouvert le 15 fructidor an III, et qui sauva tant de chefs-d'œuvre de l'art français. Alexandre Lenoir fit transporter à Paris, dans les salles des Petits-Augustins, ce qui restait du tombeau du cardinal de Bourbon. Il substitua à la statue détruite un vase de bronze datant du même temps, et encastra dans le piédestal un bas-relief en pierre de liais sculpté par Jean Goujon et représentant la mise au tombeau. Deux statues en bronze, la Paix et l'Abondance, de Barthélemy Prieur, accompagnaient la colonne qui, pour dernière infortune, fut portée au catalogue comme étant le tombeau du second cardinal de la maison de Bourbon, celui qui fut un moment nommé roi par les ligueurs sous le nom de Charles X.

Le monument du cardinal de Bourbon fut de nouveau rapporté à Saint-Denis, après la dispersion du Musée des monuments français, décrétée par Louis XVIII, et replacé dans l'église, mais assez loin de son emplacement primitif. Il perdit dans le trajet le bas-relief de Jean Goujon et les statues de Prieur, qui sont restés au Louvre ; mais il continua à être surmonté du vase de bronze du XVIe siècle, que M. de Guilhermy, dans son ouvrage sur Saint-Denis, croit provenir du couvent des

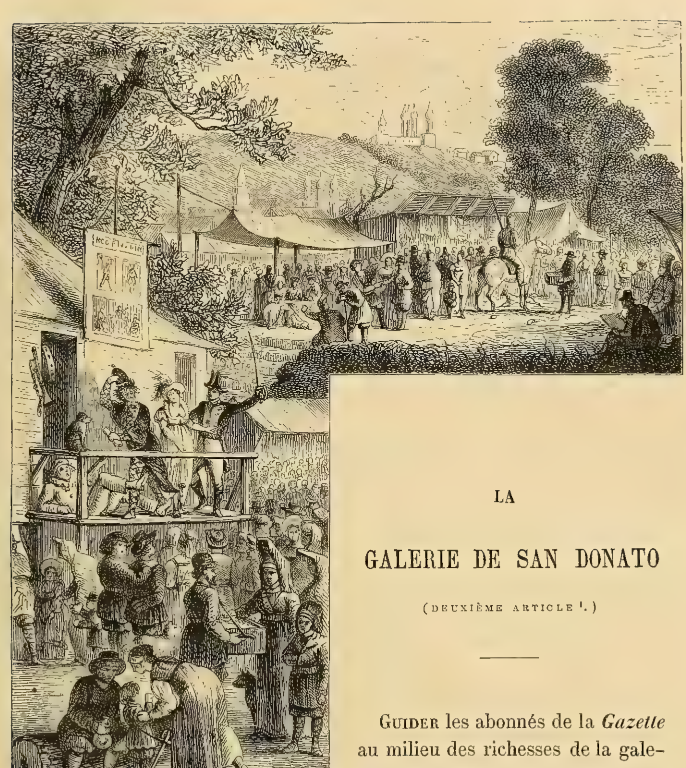
Célestins. Depuis quelques années, l'antique abbaye subit de grands travaux qui ont pour but de rétablir l'église et les tombeaux dans l'état où ils se trouvaient avant l'époque de la Révolution. Ces travaux sont loin d'être achevés, mais déjà la plupart des monuments funéraires qui nous ont été conservés sont dans la position définitive qu'ils doivent occuper; car la colonne dont nous avons esquissé l'historique est venue reprendre, dans le croisillon nord, le lieu que le cardinal de Bourbon avait désigné pour celui de sa sépulture, afin de perpétuer son souvenir sous les voûtes de Saint-Denis.

A. DE CHAMPEAUX.



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1811]



LA

# GALERIE DE SAN DONATO

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)

---

Guider les abonnés de la *Gazette* au milieu des richesses de la galerie de San Donato est pour moi une tâche riante et facile à remplir. Ils sont tous mesamis de la veille, et tous je les sais amateurs délicats et savants à étonner même les érudits. En appelant leur attention sur les œuvres les plus importantes d'une collection qui en comporte un si grand nombre, il n'est pas nécessaire que je mette mon esprit à la torture pour leur faire apprécier les beautés des compositions devant lesquelles je me serai arrêté en leur compagnie, et pour leur en dérouler l'historique. Ils savent aussi bien que moi ce que je pourrais leur dire sur la *Françoise de Rimini* d'Ary Scheffer, et sur la *Jane Grey* de Paul Delaroche. Aussi bien que moi ils connaissent le succès qu'obtint la première à la vente du duc d'Orléans, où elle fut adjugée pour la somme

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* t III, 3e période, p. 5.

de 43,600 francs, et ils n'ont pas oublié les louanges et les critiques qui accueillirent l'apparition de la seconde au Salon de 1833, où elle fut achetée par le prince Demidoff. Sans nul doute, ils ont lu, sur ces deux compositions capitales, les volumineuses dissertations écrites avec tant de science et tant de *brio* par d'habiles confrères après lesquels il ne me reste plus qu'à garder un silence prudent. Mon rôle se borne donc à celui d'un cicerone bien appris, se contentant de signaler à propos une œuvre remarquable, glissant légèrement sur ses propres appréciations, ne cherchant pas à imposer son goût et n'ayant qu'un désir : arriver à l'accomplissement de sa tâche sans être taxé de bavardage ennuyeux ou de pédantisme fatigant.

Reprenons donc notre promenade, car j'aime à croire que vous me laisserez vous accompagner, et, après avoir contemplé la *Françoise de Rimini*, la *Jane Grey* et les répétitions que Paul Delaroche fit, pour la gravure, de ses tableaux renommés de *Cromwell* et de *Lord Strafford*, arrêtons-nous devant la *Mort du Poussin* interprétée par Granet avec une simplicité qui touche à la grandeur. A la nouvelle du malheur qui va frapper les arts, le cardinal Massimo s'est empressé d'apporter les secours de la religion à l'illustre peintre. Dans l'atelier d'où sortirent tant de chefs-d'œuvre et aux murs duquel sont suspendus les *Bergers d'Arcadie*, le *Triomphe de la Vérité*, et où l'on aperçoit le chevalet et la palette qui vont désormais rester sans emploi, les parents et les amis se sont rassemblés pour recueillir le dernier soupir du maître. Les prières des agonisants sont terminées, le silence règne parmi toutes ces personnes unies dans une même communion de larmes et de regrets. L'épouse seule prie encore au chevet du mourant et demande au Seigneur de retarder le coup cruel qui va la frapper. Mais l'abattement de la compagne qui a lutté avec elle contre la mort témoigne assez qu'il n'y a plus d'illusions à se faire, et qu'il faut se résigner à la volonté divine ! Granet, dans la représentation de cette scène saisissante, s'est surpassé lui-même et s'est révélé sous un aspect nouveau. Il ne s'est pas seulement montré observateur intelligent, archéologue instruit, praticien consommé, savant en l'art de distribuer la lumière pour la faire concourir à l'impression voulue, qualités que l'on retrouvera dans la *Prison de l'Inquisition* (1831) et dans les *Catacombes de Rome*; mais encore, avec un cœur ému et une rare compréhension des sentiments humains, il a su reproduire le drame pathétique de la mort, varier les attitudes et les expressions suivant l'âge et le caractère des personnages. Trois musées — ceux du Louvre, d'Aix et de Rouen — doivent se disputer cette toile si remarquable par ses qualités techniques et si intéressante par son



GRANET PINX. BLACQUEMART SCULP.

MORT DU POUSSIN.

Galerie de San Donato

Gazette des Beaux Arts Imp A Salmon, Paris

sujet, cette toile que Gustave Planche, le sévère et judicieux critique, regardait comme « le plus bel ouvrage d'un maître qui en a fait tant de magnifiques. » Mais je me surprends donnant un conseil et manquant déjà, que mes lecteurs me le pardonnent, à la solennité de mes engagements. Je m'aperçois à temps de cet écart et je m'empresse de l'avouer franchement, pour ne pas perdre mes droits à l'indulgence.

De Granet peignant la mort du Poussin, passer brusquement à Bonington nous montrant Henri IV surpris par l'ambassadeur d'Espagne au moment où ce bon roi chevauche sur les tapis avec ses enfants, c'est, il faut bien le reconnaître, manquer aux règles difficiles de l'art des transitions. Mais il est des nécessités qu'il faut accepter courageusement. Les galeries de peinture nous mettent parfois en présence de ces violents contrastes, comme la nature, qui se plaît si souvent à placer le spectacle de la mort à côté du tableau de la vie dans toute sa floraison. Prenons-en donc notre parti philosophiquement, oublions pour un moment les préceptes de la rhétorique, et, après avoir assisté à une scène navrante, arrêtons-nous devant la plus charmante des historiettes, racontée par le pinceau si vif et si brillant de Bonington. Comment ferions-nous, d'ailleurs, pour ne pas céder au plaisir de regarder ces joues si fraîches et si vermeilles, sur lesquelles se reflète si fidèlement, comme en un miroir, l'âme naïve de trois espiègles qui ne connaissent encore ni les ennuis, ni les dégoûts de la vie des cours? Que leur importent les convenances et le froid cérémonial imposés par un grand nom? ils ont bien autre chose à faire qu'à se rappeler qu'ils sont de haute et puissante lignée. Ils sont tout à leurs jeux, et nous les en approuvons fort. Le bon Béarnais n'a pu résister à leurs vives instances, et voilà le jeune dauphin à califourchon sur les complaisantes épaules du roi de France, que la plus petite de ses filles conduit par son cordon de l'ordre du Saint-Esprit faisant office de rênes. Le plaisir rayonne sur tous les visages, les éclats de rire ne font point défaut, et Marie de Médicis, assise dans un large fauteuil, oublie volontiers son titre de reine pour n'être que mère. Mais pourquoi le griffon, qui tout à l'heure jappait si joyeusement autour des enfants de France, se met-il soudain à aboyer avec tant de fureur? Quel est ce grave personnage que le jeune page de service vient annoncer en soulevant une lourde portière? Son Altesse Sérénissime l'Ambassadeur d'Espagne! A l'arrivée de ce *trouble-fête*, le dauphin invoque le bras de sa sœur aînée pour descendre de sa monture. Quant au roi, il demeure le dos courbé, et s'adressant au noble Espagnol : « Êtes-vous père, monsieur l'Ambassadeur? — Oui, Sire. — Alors, terminons la partie, je suis à vous dans un instant. » Qu'importe au roi

ligueur ce que pensera de lui ce fier représentant de la cour d'Espagne, si confit en sa grandeur qu'il n'oserait plier ses jambes grotesquement cambrées, de peur d'entamer sa dignité, ni incliner la tête, dans la crainte de froisser sa collerette non moins empesée que sa personne? Mais aussi qui ne se sent plus de sympathie pour Henri IV servant de cheval à ses enfants et signant l'Édit de Nantes et l'Union évangélique, que pour ce superbe descendant du terrible duc qui institua le trop fameux *Conseil de sang?*

Plus de jeux, plus d'éclats de rire sonores, plus de physionomies radieuses dans la salle où le peintre Gallait a réuni le duc d'Albe, trois membres de l'inquisition et Jean de Vargas de sombre mémoire. Il s'agit de prêter sur l'Évangile, qui prêche l'amour du prochain, le serment d'exterminer sans pitié les gueux des bois et les gueux de mer, qui ont l'insolence de réclamer la liberté de la conscience et la liberté de la patrie. Jean de Vargas hésite, et qui n'hésiterait pas à sa place? Un dominicain à la mine ascétique : front chauve, yeux ardents, pommettes saillantes, le presse de sa parole véhémente. Il agite fiévreusement un Christ de sa main gauche et il s'écrie : « Qu'il n'y ait point, parmi les enfants d'Israël, un homme, une femme, une famille ou une tribu dont le cœur se détourne du Seigneur, pour adorer les dieux étrangers, et qu'il n'y ait point parmi nous une racine qui produise le fiel et l'amertume! » Et pour achever d'entraîner Vargas, le moine souligne d'un doigt osseux les terribles versets du Deutéronome :

« Et ils ont servi des dieux étrangers, et ils les ont adorés, ces dieux qui leur étaient inconnus, et au culte desquels ils n'étaient point destinés.

« C'est pourquoi la fureur du Seigneur s'est allumée contre cette terre, et il a amené sur eux toutes les malédictions qui sont écrites dans ce livre.

« Et il les a chassés de leur terre dans sa colère, dans sa fureur et dans sa grande indignation, et il les a jetés dans une terre étrangère... »

A cette citation, qui condamne tout un peuple à la plus implacable des persécutions, Jean de Vargas sent comme s'appesantir sur ses épaules la robe rouge qu'il a revêtue pour prêter le terrible serment. Une effroyable vision le force à fermer les yeux, et de sinistres pressentiments assombrissent son front. Il reste là, muet, la main étendue sur la page de la Bible qui lui cache la touchante parabole de l'Enfant prodigue. Jean de Vargas prêtera le fatal serment, le duc d'Albe l'observe d'un œil froid et perçant comme la lame de son épée, l'inquisition l'exige



BONINGTON PINX — LEOP FLAMENG SCULP.

Gazette des Beaux-Arts — HENRI IV ET L'AMBASSADEUR D'ESPAGNE. — Imp A Salmon, Paris.

et le greffier est là, s'apprêtant à verbaliser froidement. Que Jean de Vargas refuse, et ce refus devient son arrêt de mort.

Ah ! quittons au plus vite cette salle où une poitrine vraiment chrétienne se resserre au point de suffoquer. Mieux vaut, comme ce *jeune violoniste*, vivre à la belle étoile avec l'*art et la liberté* pour tout bien, que de payer si cher la richesse et le pouvoir ! S'il n'a que des haillons pour se couvrir, il peut du moins lever la tête sans crainte : son front n'est pas sillonné par les remords, et des vapeurs de sang n'obscurcissent pas son regard.

Que l'on respire bien mieux dans ce cloître tranquille, baigné, grâce au génie de Delacroix, d'une si douce lumière ! Deux voyageurs, encore tout couverts de la poussière d'une longue marche, nous y ont précédés et sont venus y chercher un asile. Le plus jeune paraît accablé de fatigue et il s'est laissé tomber, plutôt qu'il ne s'est assis, sur un banc adossé au mur. Son compagnon, plus âgé et plus robuste, aurait besoin aussi de se reposer ; mais de graves pensées le préoccupent et tiennent son corps en éveil. Une carte, qui couvre un pan de muraille, l'a plongé dans une rêverie si profonde qu'il n'entend pas la conversation de trois jeunes religieux, qu'il ne remarque même pas la présence du prieur auquel un desservant vient d'annoncer l'arrivée des deux étrangers. Ce voyageur, que la vue d'une mappemonde absorbe ainsi, est, vous l'avez déjà nommé, Christophe Colomb. Il est convaincu que la forme de la Terre est sphérique, et qu'en naviguant sur l'Atlantique dans la direction de l'ouest, on toucherait infailliblement à la terre de Cathay ou à l'île de Cipango, placée par les géographes à l'est de l'Asie. Il a résolu de demander une audience à Ferdinand et à Isabelle la Catholique et de leur exposer ses projets, que les courtisans de Jean II de Portugal ont accueillis avec dédain et raillerie. Seul avec son fils, sans ressources aucunes, il a entrepris à pied un long voyage à travers les Espagnes pour voir ces princes dont on lui a vanté l'âme élevée et l'esprit large et généreux. S'il a le bonheur de se faire écouter, il convaincra, car il a foi en lui et en la science. Il rêve, ce sublime visionnaire, et il se voit, lui, Christophe Colomb, ayant fait la découverte du Nouveau Monde, et, de retour dans la vieille Europe, la tête ceinte du turban asiatique, il gravit les degrés conduisant au trône de Ferdinand et d'Isabelle, qui se sont levés pour le recevoir, et il leur offre, pour les remercier de la confiance qu'ils lui ont accordée, des trésors plus riches que ceux de Golconde amoncelés au bas de l'estrade, et tout un peuple d'Indiens, escortés par les vaillants cavaliers auxquels il doit le succès de sa lointaine expédition. Pour exprimer cette scène superbe, Delacroix a prodigué les tons de sa

riche palette et versé des flots de lumière qui donnent à tous les objets un éclat incomparable. Pas un nuage n'obscurcit la moindre partie de ce tableau. Comment Christophe Colomb pourrait-il douter de la réalisation de son rêve ?

De Delacroix voyez encore une *Fantasia au Maroc* (1833), d'une exécution très-fine et très-serrée pour le maître, et le *Passage d'un gué au Maroc* (1858), peinture vivement et largement traitée, remarquable par l'intensité de la coloration, qu'on dirait obtenue à l'aide d'améthystes broyées.

Avant de quitter le pays du soleil, jetons encore un regard sur cette page célèbre de Marilhat, qui a figuré naguère à la vente du duc d'Orléans : *Une Mosquée dans la basse Égypte.* Jamais pied humain ne foulera ce coin de terre extraordinaire, où des aloès et des cactus en fleur poussent avec une incomparable vigueur sur un sol plantureux à l'excès ; où l'on voit un dattier, courbé sous le poids des lianes, pencher son tronc au-dessus d'une eau limpide et augmenter encore, par l'opposition de sa masse brune, l'éclat éblouissant d'une coupole et de murailles qu'éclairent les derniers feux d'un soleil tropical. Cette parcelle de terre appartient tout entière au monde sublime de l'imagination, et il ne fallait rien moins que le pinceau d'un peintre-poëte pour en transporter les merveilles sur la toile.

Si vos regards ne peuvent supporter l'éclatante ardeur de ce soleil d'Égypte, venez les reposer sur les ombreuses rives du *Lac de Garde*, que M. Cabat nous représente à l'heure où la nature, qui rentre dans le silence, nous invite à la rêverie, heure délicieuse où le crépuscule naissant efface les couleurs et découpe sur le ciel encore clair la vigoureuse silhouette des arbres. Mais vous êtes de Paris, me dites-vous, et cette tranquillité si profonde vous attriste en vous faisant songer involontairement au calme absolu de la mort. Vous aimez la campagne, mais la campagne pleine de vie, égayée par des troupeaux et le bruit des humains. Puisqu'il en est ainsi, allons ensemble regarder les aimables paysages de Demarne ; jamais il ne se présentera une occasion plus favorable d'en voir d'aussi importants ; ils vous captiveront infailliblement. « Les étrangers, nous apprend M. Charles Blanc, raffolaient des peintures de cet artiste ; ils nous enlevèrent les meilleurs et nous laissèrent la pacotille. Pour voir des Demarne, tels qu'en possède à Paris M. Defrance, il faudrait aller en Russie : car, à l'exception d'un très-petit nombre, les chefs-d'œuvre de ce paysagiste sont aujourd'hui à Saint-Pétersbourg. M. Demidoff le père était un admirateur passionné des Demarne ; il les achetait d'avance et en donnait de grands prix,



LE SERMENT DE VARGAS

Galerie de San Donato

Gazette des Beaux Arts — Imp. A. Salmon, Paris

d'autant qu'il n'était pas sans avoir des concurrents assidus, et entre autres un certain comte Narp, qui, dans son enthousiasme, aurait voulu accaparer le talent du peintre. Ce riche amateur l'entourait de soins, l'attirait dans son château, l'y retenait des mois entiers à force de prévenances, de lectures et de musique, et lui payait grandement les tableaux qu'il avait le plaisir de voir faire depuis l'ébauche jusqu'au dernier coup de pinceau. »

Ainsi que vous, Demarne affectionnait la nature en citadin qui tient à ne pas s'éloigner de la grande ville. Son bonheur était de se promener parmi les champs cultivés, où il était sûr de rencontrer des vaches, des chèvres, des moutons, sous la garde d'une bergère que caresse son chien. Il aimait à suivre les bords animés d'un *Canal*, pour s'arrêter dans une bruyante auberge, où il étudiait et saisissait tout à son aise les mariniers traitant leurs affaires au milieu de ballots, de coffres et d'animaux pittoresquement groupés. Il ne dédaignait pas non plus de pénétrer dans les fermes, pour en connaître et en retracer le mouvement et les travaux. Tenez! voici fort à propos une de ces toiles où le peintre de Paris s'est plu à reproduire la *Sortie des bestiaux* qui se rendent au pâturage. Le troupeau se rassemble, une vache a déjà franchi le seuil de l'étable et manifeste, par un doux mugissement, combien elle est heureuse de prendre le chemin de la prairie. Pendant que le pâtre achève les préparatifs du départ, trois marmots se balancent avec ardeur sur une planche posée en travers d'un tronc d'arbre. Puis, le soir venu, vaches, chèvres, moutons, de retourner à la ferme. La journée n'a été marquée par aucun événement, et le berger chemine paisiblement en jouant de la flûte pour annoncer le *Retour des bestiaux*, et peut-être aussi pour toucher le cœur de la belle, occupée à traire une vache. Deux des espiègles que nous avons vus le matin se balancer si gaiement sont montés sur un âne et voudraient lui faire repasser la porte de la ferme; mais ils ont beau exciter de la voix et frapper à tour de bras la pauvre bête, qu'un troisième bambin tire par le licol, vains efforts : l'âne connaît ses droits, et à cette tyrannique exigence il oppose l'indomptable opiniâtreté qui caractérise sa race.

Ces joies innocentes et paisibles des champs vous plaisent; vous n'êtes pas, je le sais, de ces Parisiens pur sang qui n'admettent la villégiature qu'à Robinson, Enghien ou Saint-Cloud. Vous passez volontiers les jours caniculaires à respirer librement sous d'épais ombrages, à partager vos heures entre la chasse et la pêche, sans songer le moins du monde à prendre le chemin de fer deux ou trois fois par semaine, pour savoir ce qui se dit ou ce qui se fait à Paris. Mais aussi vous voulez

que le pays soit beau, riche et parsemé de riants villages que vous n'oublierez jamais de visiter quand viendra la fête patronale. C'est pour vous une distraction toujours nouvelle que d'écouter ces madrés paysans, escarmouchant toute une journée pour le troc d'un âne, d'une vache ou d'un porc; que de suivre les perplexités de ces braves femmes, qui ne peuvent se décider à tirer de leur poche profonde les deux sous que leur demande un charlatan en échange de son incomparable élixir, ou un baladin pour prix d'entrée dans une baraque dont les toiles, grossièrement recousues, cachent le plus tentant et le plus merveilleux des spectacles. Le plaisir de retrouver exprimés avec une si rare exactitude la condition, la physionomie, les gestes, les attitudes de personnages qui vous sont si familiers, vous retiendrait indéfiniment devant la *Foire aux bestiaux en Normandie* et devant la *Foire de Makarieff*, où l'intérêt du sujet est doublé par la variété des costumes et des types. Mais la foule et le temps ne nous permettent malheureusement pas une longue station devant ces tableaux. Il faut d'ailleurs nous hâter, surtout si vous désirez feuilleter ces cartons, qui contiennent plus de cinquante aquarelles, dans lesquelles Eugène Lami nous a retracé trois années de sa vie à Londres, des types parisiens spirituellement saisis par Édouard de Beaumont, et d'innombrables croquis exécutés par Raffet dans un voyage en Espagne, et alors qu'il accompagnait le prince Demidoff Crimée.

Comment passer des artistes modernes aux maîtres anciens avant d'avoir admiré quelques marbres : de Canova, la *Jeune fille à la levrette*; de Clésinger, la *Bacchante couchée* au milieu des pampres et des raisins; de Debay, le *Premier berceau*, touchante idylle où notre première mère contemple avec tendresse Caïn et Abel s'enlaçant endormis sur ses genoux; de Pradier, un *Satyre* soutenant entre ses bras une bacchante qui repousse ses baisers en riant?

Après ces marbres, il nous faudra voir encore les bronzes célèbres exécutés par Barye pour le duc d'Orléans; des Indiens montés sur un éléphant qu'attaquent des jaguars, un gentilhomme du XVI^e siècle se défendant contre des ours, et quantité d'autres morceaux dus à Dupré, Bartolini, Lequesne et autres célèbres sculpteurs italiens ou français.



Si j'ai passé si sommairement en revue les œuvres modernes, si j'ai forcément négligé beaucoup de tableaux qui méritaient cependant

d'être examinés, en agissant de cette façon, rappelez-vous-le bien, je ne faisais que me conformer à vos intentions. Vous désiriez, disiez-vous, ne voir, dans cette première visite, que les peintures les plus renommées : c'est ce que nous venons de faire, tout en précipitant notre marche.



JOSEPH, TRAHI PAR SES FRÈRES.

(Ecole de Van der Weyden.)

Quelle qu'ait été notre diligence, le jour n'en commence pas moins à baisser d'une manière inquiétante, et cependant nous avons encore à voir les maîtres des écoles flamande, italienne et espagnole. Le temps nous devient plus précieux que jamais, sachons le mettre à profit, et, sans nous préoccuper de l'ordre chronologique, abordons les œuvres

comme elles se présenteront à nous. D'ailleurs, le hasard semble nous favoriser en nous mettant tout d'abord en présence de la *Sainte Véronique* de Memlinc. Qui n'aimerait à passer de longues heures dans l'étude de cette peinture traitée avec toute la finesse d'une miniature, dans la contemplation de cette figure si particulièrement agréable? L'ovale légèrement allongé du visage, le nez, la bouche, d'une délicatesse extrême, trahissent une personne de distinction; les yeux modestement baissés, le front lisse, visible à travers le voile transparent qui le couvre, révèlent une âme d'une candeur et d'une innocence parfaites. La sérénité des traits n'a d'égale que celle du ciel azuré qui donne tant de paix et de charme au paysage qui entoure la sainte assise, sur un gazon tout agrémenté de fleurs. Avec quelle grâce elle tient entre ses mains le saint Suaire, sur lequel est empreinte la figure si divinement douce de Celui qui n'apporta au monde que des paroles de paix! Heureux l'amateur qui pourra conquérir, sous le feu des enchères, cette figure exquise, si pleine de charme et de douceur, ces deux qualités les plus précieuses de la femme!

A l'école de Rogier Van der Weyden, le maître de Memlinc, il convient de rattacher deux grands ronds retraçant des épisodes empruntés à la vie de Joseph. Dans le premier, les fils de Jacob, irrités de l'interprétation donnée par Joseph à des rêves qu'il avait eus, l'ont dépouillé de sa robe, que deux d'entre eux teignent du sang d'un agneau, tandis que le songeur va être précipité dans une citerne, où Juda le pousse violemment du pied. Dans le second, Joseph, plus âgé et au faîte des honneurs et de la puissance, est abordé par Aseneth, fille de Putiphar, prêtre d'Héliopolis, que le peintre a qualifiée par un collier formé de la lettre A plusieurs fois figurée. La jeune prêtresse nourrit pour Joseph un violent amour, elle a résolu de le prendre pour époux, et, au grand ébahissement de l'officier assis près du ministre de Pharaon, elle ose lui exprimer sa passion. Mais Joseph a horreur de s'allier à une idolâtre, et Aseneth, pour captiver son cœur et se l'attacher, jette par une fenêtre du palais les images des dieux qu'elle ne veut plus adorer. Ce qui donne à ces panneaux une valeur exceptionnelle, en dehors de la question d'art déjà fort importante par elle-même, c'est l'inscription que l'on remarque sur le premier, au bas du vêtement de Joseph. A-t-on affaire à une simple légende signifiant : *Joseph le songeur*, sans qu'on doive tenir compte de la lettre P qui la termine; ou bien faut-il y voir le nom d'un artiste inconnu, ce que la lettre P, initiale de « pinxit », semblerait indiquer? Le problème vaut certainement la peine d'être étudié, mais nous n'en avons guère le loisir, et, si vous voulez suivre mon conseil, nous laisserons

aux amateurs belges, dans les mains desquels devront passer ces peintures précieuses, le soin d'éclaircir cette énigme.




INSCRIPTION AU BAS DU VÊTEMENT DE JOSEPH.

C'est également à eux que nous demanderons le nom de l'artiste qui a peint les deux beaux portraits d'homme et de femme représentés les mains jointes, ce qui nous fait supposer qu'ils ont été les donateurs d'un triptyque dont le volet du milieu a disparu. Le ton brun des chairs, le front bombé de la femme, nous portent à attribuer cette peinture à Thierry Bouts; mais nous n'aimons pas les opinions hasardées, et je compte sur votre discrétion pour ne pas répéter le nom que je viens d'écrire si témérairement.

Ces quatre compositions forment, à peu de chose près, tout le contingent des écoles du nord; mais il ne faudrait pas en conclure que le prince Demidoff n'accordait qu'une médiocre faveur aux maîtres dont s'honore le XVII[e] siècle. Si ces écoles ne sont pas mieux représentées dans la galerie de San Donato, c'est parce qu'elles furent, en 1868, l'objet d'une vente spéciale. Vous suivez avec trop d'intérêt tous les événements qui touchent à l'art, pour avoir oublié les enchères formidables dont furent l'objet vingt-quatre toiles dues au pinceau de Rembrandt, d'Hobbema, de Teniers, Cuyp, Ruysdaël,.... et peut-être même avez-vous lu les pages que j'écrivis dans le vingt-quatrième volume de la *Gazette*, quelques jours avant cette vente mémorable, qui atteignit le chiffre énorme et total de 1,363,650 francs! Ne soyez donc pas surpris de ne retrouver ici aucune production de ces maîtres, trop importants pour avoir été négligés par un prince si sensible à toutes les manifestations du beau, et consolons-nous de cette absence devant les œuvres de l'école italienne.

Voici Titien — à tout seigneur, tout honneur — qui appelle notre attention par deux grandes toiles: *le Duc d'Urbin et son fils*, rendus avec une aisance et une distinction qui caractérisent à merveille la fière désinvolture des princes du XVI[e] siècle, et une *Cène d'Emmaüs*, précieuse à divers titres. Au premier aspect, j'en ferais la gageure, vous avez cru que cette cène n'était que la répétition du très-célèbre tableau du

GILBERT D.

PÈLERINS D'EMMAÜS, PAR TITIEN (Musée du Louvre.)



TITIEN PINX. — ROSELLO SCULP.

LA CÈNE D'EMAÜS

Galerie de San Donato

Gazette des Beaux-Arts — Imp. A. Salmon Paris

Louvre ; mais veuillez les comparer à l'aide des deux gravures que j'ai fait exécuter pour vous faciliter ce rapprochement, et vous ne tarderez pas à renoncer à votre première supposition. Si ces tableaux se ressemblent par l'ordonnance générale, ils diffèrent tellement l'un de l'autre par les types et les attitudes des personnages, qu'ils constituent, à proprement parler, deux œuvres originales. En détaillant cette peinture, la qualité des accessoires nous frappa d'étonnement et nous dûmes reconnaître que les maîtres habitués à traiter la figure humaine et à considérer la nature sous ses grands côtés l'emportent de beaucoup sur les spécialistes, lorsqu'ils ont à rendre les choses les plus familières à ces derniers. Quel peintre de nature morte trouverait dans sa boîte un pinceau assez léger et sur sa palette des tons assez fins pour faire sentir, mieux que Titien, la transparence du verre placé devant le Christ ?

Quelque rigoureux que vous paraissent les termes de cette proposition, ils ne sont pourtant empreints d'aucune exagération, ce dont il est facile de s'assurer sans quitter la galerie. Voulez-vous une autre preuve de ce que je viens d'avancer, voyez les fruits qui couvrent la table du *Souper vénitien*. Ce tableau n'est pas de ceux qui se concilieront tous les suffrages. Si l'artiste en admire l'entrain et le brillant coloris, le moraliste détournera infailliblement ses regards de ces deux couples d'enfants prodigues, auxquels applaudissent un beau et une belle depuis longtemps sur le retour, et qui ont passé par tous les grades de professeurs en débauche; et le père de famille blâmera, non sans raison, ces enfants de prêter une oreille si complaisante aux conseils de la folie, et d'étouffer la voix de leur conscience sous le bruit d'un fifre et d'un tambour.

Tel serait aussi, il n'en faut pas douter un seul instant, l'avis de la digne patricienne *Dionora Frescobaldi*, dont Bronzino nous a laissé un portrait en pied, aussi remarquable par la grande tournure que curieux par la prestigieuse exécution des détails de la toilette. Posséder son portrait de la main d'un peintre illustre n'était pas, de la part de cette noble dame, simple affaire de vanité; elle avait certainement des droits à transmettre ses traits à la postérité la plus reculée; et telle sera votre opinion, pour peu que vous lisiez, dans le *Recueil d'observations nouvelles*, le passage que Giovanni Schenchio a consacré à cette illustre matrone qui donna naissance, fait vraiment inouï, à cinquante-deux enfants !

Le *Portrait de Francesco degli Albizzi*, l'intime ami de Machiavel, sollicite quelques minutes du peu de temps qui nous reste. Lorsque Sébastien del Piombo y eut mis la dernière main, Francesco, au dire de

Vasari, paraissait vivant sur la toile, et son image fut admirée de Florence entière.

Enfin, pour prendre congé de l'école italienne, saluons la *Belle Nani*, dont la renommée fut si grande parmi ses contemporains. Des poëtes ont chanté sa beauté, et Paul Véronèse, un de ses plus enthousiastes admirateurs, nous a transmis ses traits sur une toile au sujet de laquelle Pierre Arétin disait, dans une lettre qu'il adressait à l'illustre peintre : « S'il ne vous plaît pas venir dîner avec moi, qu'il vous plaise au moins d'apporter dans la barque avec vous le portrait de celle qui me fait soupirer, rien qu'à voir son image, et qui me ferait mourir, si je la contemplais vivante. »

Si de cette peinture facile et claire en toutes ses parties, peinture qui caractérise à merveille le génie délicat des Italiens, nous passons aux sombres figures de Ribera, il demeurera incontestable que Paolo de Matteis et Bernardo de Domenici nous en ont imposé en faisant naître l'Espagnolet dans les environs de Naples. En face de ses œuvres, il n'est pas permis de conserver le moindre doute sur la véritable patrie de cet artiste, dont la peinture ne redit que trop les effroyables scènes auxquelles il a dû assister dans sa jeunesse, à l'âge où les premières impressions ne s'effacent jamais. Sur quelle terre autre que l'Espagne, qui vit naître l'Inquisition, Ribera aurait-il puisé ce goût étrange de ne représenter que d'horribles supplices, des hommes brûlés ou écorchés vifs, et dont il se plaît à préciser, par des empâtements, les muscles qui se crispent au milieu des tortures? Que ceux qui peuvent supporter la vue de bourreaux accomplissant leur œuvre impitoyable s'arrêtent devant le *Martyre de saint Barthélemy*, et surtout devant le *Martyre de saint Laurent*. Ils ne sauraient trouver une meilleure occasion d'apprécier l'étrange et considérable talent du peintre des hauts faits de la sainte Inquisition. Où trouver des bourreaux plus repoussants que ces hommes, véritables monstres au nez bourgeonné, à la face avinée, rougie davantage encore par d'effroyables lueurs, à la peau épaisse, basanée et que labourent des rugosités profondes? Quel cauchemar pourrait surpasser la réelle horreur de cette scène, où des êtres qui n'ont plus rien d'humain jettent du bois dans le foyer, et attisent la flamme au milieu de laquelle ils poussent leur victime hurlante?

Devant ces pages terribles, on a peine à comprendre comment l'âme aimante et tendre de Murillo put se passionner pour la brutale et violente manière de Ribera. Mais soyons sans injustice pour l'illustre peintre de Séville. Si aux œuvres de ce maître farouche il demanda le secret des effets saisissants en opposant des masses d'ombres vigoureuses

et opaques à des lumières vives et factices, il sut, tout en acquérant l'art des contrastes, se garder de tomber dans les fâcheux excès des *naturalisti*. Voulez-vous en avoir la preuve, examinez ce superbe Portrait d'homme que Murillo a représenté en buste, tenant un gant dans la main gauche, avec une longue chevelure bouclée et couvrant en partie un large col blanc d'où pendent deux glands. Par la largeur de l'exécution, par la puissance de la coloration, par la savante distribution de la lumière qui donne tant de caractère à cette mâle physionomie, ce portrait peut soutenir le redoutable voisinage des œuvres dues aux grands maîtres.

Mais le sujet dans lequel, de l'avis de tous, Murillo s'est surpassé, c'est la vision extatique de *saint Antoine de Padoue*, et la petite toile de la galerie de San Donato ne pourra que confirmer ce jugement. Sur l'ardente prière du saint, la voûte céleste s'est entr'ouverte et resplendit d'une vive lumière au milieu de laquelle s'ébattent des anges impalpables. A l'appel passionné du cénobite, l'Enfant Jésus s'est détaché du séraphique essaim, et saint Antoine voit s'accomplir son vœu suprême. Le divin Enfant repose entre ses bras, et, ô joie inénarrable! il peut, dans ses transports d'amour, le presser sur son cœur, le couvrir de baisers et recevoir ses ineffables caresses. Jamais peintre ne sut, à si peu de frais, inonder une toile d'une lumière aussi éblouissante; jamais artiste ne poussa aussi loin l'expression de l'extase divine!

Après cette splendide vision, qui nous a permis d'entrevoir les incomparables lueurs du céleste séjour et d'avoir un avant-goût de ses joies indescriptibles, il ne serait pas sage de continuer notre capricieuse promenade. Toute œuvre nouvelle, soyez-en convaincus, nous semblerait couverte d'ombres épaisses; tout sentiment nous paraîtrait grossièrement exprimé. Croyez-en mon expérience, retirons-nous prudemment en emportant au plus profond de notre cœur l'impression de cette page sublime inspirée par l'amour divin. D'ailleurs, le soleil disparaît de l'horizon, la nuit arrive promptement dans la triste saison que nous subissons, et nous ne pourrions donner qu'un coup d'œil distrait et rapide aux innombrables objets de curiosité qui remplissaient la riche villa de San Donato. — De votre côté, vous pensez qu'il est préférable d'ajourner l'examen de ces merveilles d'un autre genre; tout est donc pour le mieux, et demain je me tiendrai à votre disposition, si vous croyez devoir encore réclamer mon office.

ÉMILE GALICHON.

# NOTES ET PENSÉES DE J.-A.-D. INGRES

## SUR LES BEAUX-ARTS



Les pages qui suivent sont extraites d'un volume dans lequel nous avons entrepris de réunir des éléments d'information authentiques sur les principes qui ont dirigé Ingres pendant tout le cours de sa glorieuse carrière[1]. Écrits, paroles, œuvres peintes ou dessinées, — depuis le tableau le plus achevé jusqu'au croquis le plus sommaire, depuis la maxime didactique jusqu'au propos familier, — tout ce qui vient d'Ingres porte avec soi l'autorité d'un grand esprit et émane d'un cœur irrévocablement convaincu. Puissent les leçons et les souvenirs que nous avons rassemblés inspirer un surcroît de respect pour la mémoire du maître ! Puissent ces exemples de passion studieuse et de constance entraîner ceux qui hésitent, persuader ceux qui doutent, et rappeler à tous que, dans le domaine de l'art, la première condition du talent est la foi, comme la plus nécessaire vertu du caractère est le courage.

Les fragments que nous avons essayé de classer, et dont nous reproduisons aujourd'hui quelque chose dans la *Gazette*, proviennent de trois sources différentes :

1° Des cahiers mêmes ou des feuilles volantes sur lesquelles Ingres, à partir des premières années de son séjour à Rome, inscrivait tantôt des préceptes théoriques, tantôt les réflexions que lui avait suggérées la pratique personnelle ou l'étude des procédés employés par les anciens,

1. *Ingres, sa vie, ses travaux et sa doctrine,* d'après les notes manuscrites et les lettres du maître, par Henri Delaborde. — Paris, H. Plon, 1 vol. in-8°.

tantôt enfin des notes ou des explications relatives à ses propres ouvrages ;

2° Des lettres successivement adressées par Ingres à ses plus intimes amis ;

3° Des notes prises séance tenante, dans l'atelier des élèves du maître, par quelques-uns de ceux qu'il venait d'encourager, de réprimander ou d'avertir.

Est-il besoin d'ajouter qu'en transcrivant les pièces que nous nous proposions de publier, nous avons scrupuleusement respecté les idées qu'Ingres entendait exprimer et les procédés de langage qu'il avait choisis? Un recueil comme celui-ci n'a de prix, ou plutôt il n'a sa raison d'être qu'autant qu'il reflète fidèlement toute la physionomie morale, toutes les habitudes intellectuelles de l'homme à la mémoire duquel il est consacré : c'est ce que nous n'avons eu garde d'oublier. Il y avait là pour nous un devoir de conscience que nous pouvions d'autant moins être tenté de méconnaître qu'une recommandation émanée du maître lui-même, à l'adresse d'un autre et dans d'autres circonstances, semblait nous le rappeler et nous le prescrire plus impérieusement. « Ingres, écrivait-il à celui de ses amis qu'il honorait d'une confiance particulière en matière de correspondance officielle, Ingres prie son cher rédacteur de mettre au net cet écrit, dans le même style, mais dégagé pourtant des fautes les plus essentielles... Il n'y faudra rien ajouter ; il suffira d'éviter les redites, les mots inutiles... Je ne voudrais pas un style plus littéraire, plus élégant, meilleur enfin; je veux le mien à tous risques et périls, car il me semble, comme on l'a bien dit, que « le style c'est l'homme ».

Cette réserve dans les retouches littéraires qu'Ingres exigeait d'autrui à propos d'un mémoire sur une question administrative, nous avons dû, à plus forte raison, nous l'imposer là où sa doctrine esthétique était plus directement en cause et sa personne même intéressée de plus près. Aussi nous sommes-nous attaché à notre tour à mettre en pratique les avis du maître et à conserver autant que possible aux formes de sa pensée l'accent et la vie propre qu'il avait voulu leur donner.

HENRI DELABORDE.

## DE L'ART ET DU BEAU.

N'étudions le beau qu'à genoux.

On n'arrive dans l'art à un résultat honorable qu'en pleurant. Qui ne souffre pas, ne croit pas.

L'art vit de hautes pensées et de nobles passions. Du caractère, de la chaleur ! On ne meurt pas de chaud, mais on meurt de froid.

Ayez de la religion pour votre art. Ne croyez pas qu'on produise rien de bon, d'à peu près bon même, sans élévation dans l'âme. Pour vous former au beau, ne voyez que le sublime. Ne regardez ni à droite, ni à gauche, encore moins en bas. Allez la tête levée vers les cieux, au lieu de la courber vers la terre, comme les porcs qui cherchent dans la boue.

Ce que l'on sait, il faut le savoir l'épée à la main. Ce n'est qu'en combattant qu'on acquiert quelque chose, et le combat, c'est la peine qu'on se donne.

Les chefs-d'œuvre ne sont pas faits pour éblouir. Ils sont faits pour persuader, pour convaincre, pour entrer en nous par les pores.

Dans les images de l'homme par l'art, le calme est la première beauté du corps, de même que dans la vie la sagesse est la plus haute expression de l'âme.

Il faut trouver le secret du beau par le vrai. Les anciens n'ont pas créé, ils n'ont pas fait : ils ont reconnu.

Aimez le vrai parce qu'il est aussi le beau, si vous savez le discerner et le sentir. Faisons-nous des yeux qui voient bien, qui voient avec sagacité : je ne demande que cela. Si vous voulez voir cette jambe laide, je sais bien qu'il y aura matière ; mais je vous dirai : prenez mes yeux, et vous la trouverez belle.

Quand vous manquez au respect que vous devez à la nature, quand vous osez l'offenser dans votre ouvrage, vous donnez un coup de pied dans le ventre de votre mère.

Vous tremblez devant la nature : tremblez, mais ne doutez pas !

## DU GOUT ET DE LA CRITIQUE.

La louange pâle d'une belle chose est une offense.

Le temps fait justice de tout. Des ouvrages absurdes ont pu sur-

prendre, tromper un siècle par des traits faux, mais éblouissants, parce qu'en général les hommes jugent rarement par eux-mêmes, parce qu'ils suivent le torrent, et que le goût pur est presque aussi rare que le talent. Le goût consiste moins encore à apprécier le bien là où il se montre qu'à le reconnaître sous l'épaisseur des défauts qui le cachent. Les commencements informes de certains arts ont quelquefois au fond plus de perfection que l'art perfectionné.

Il y a plus d'analogie qu'on ne pense entre le bon goût et les bonnes mœurs. Le bon goût est un sentiment exquis des convenances que donne un heureux naturel et que développe une éducation libérale.

Le peuple ignorant montre aussi peu de goût dans ses jugements sur l'effet ou sur le caractère d'un tableau qu'en face des objets animés. Dans la vie, il s'extasiera devant la violence ou l'emphase; dans l'art, il préférera toujours des attitudes forcées ou guindées et des couleurs brillantes à une noble simplicité, à une grandeur tranquille, telles que nous les voyons représentées dans les tableaux des anciens.

Plus on est convaincu et fort, plus il faut être bienveillant envers les hésitants et les faibles. La bienveillance est une des grandes qualités du génie.

La même sagacité qui fait qu'un homme excelle dans son art doit l'amener à faire un usage convenable du jugement des savants et des gens ineptes.

Pour être un bon critique du grand art et du grand style, il faut être doué du même goût épuré qui a guidé l'artiste et présidé à la confection de son œuvre.

Il y a peu de personnes, soit instruites, soit même ignorantes, qui, si elles disaient librement leur pensée sur les ouvrages des artistes, ne pourraient pas leur être utiles. Les seules opinions dont on ne peut tirer aucun fruit sont celles des demi-connaisseurs.

## DU DESSIN.

Le dessin est la probité de l'art.

Dessiner ne veut pas dire simplement reproduire des contours, le

dessin ne consiste pas uniquement dans le trait : le dessin, c'est encore l'expression, la forme intérieure, le plan, le modelé. Voyez ce qui reste après cela ! Le dessin comprend les trois quarts et demi de ce qui constitue la peinture. Si j'avais à mettre une enseigne au-dessus de ma porte, j'écrirais : *École de dessin*, et je suis sûr que je ferais des peintres.

En étudiant la nature, n'ayez d'yeux d'abord que pour l'ensemble. Interrogez-le et n'interrogez que lui. Les détails sont des petits importants qu'il faut mettre à la raison. La forme large, et encore large! La forme : elle est le fondement et la condition de tout. La fumée même doit s'exprimer par le trait.

Il faut faire disparaître les traces de la facilité ; ce sont les résultats et non les moyens employés qui doivent paraître. Il faut user de la facilité en la méprisant, mais, malgré cela, quand on en a pour cent mille francs, il faut encore s'en donner pour deux sous.

Plus les lignes et les formes sont simples, plus il y a de beauté et de force. Toutes les fois que vous partagez les formes, vous les affaiblissez. Il en est de cela comme du fractionnement en toutes choses.

Pourquoi ne fait-on pas du grand caractère ? Parce que, au lieu d'une grande forme, on en fait trois petites.

Il ne faut pas essayer d'apprendre à faire le beau caractère : il faut le trouver dans son modèle.

Les grands peintres, comme Raphaël et Michel-Ange, ont insisté sur le trait en finissant. Ils l'ont redit avec un pinceau fin, ils ont ainsi ranimé le contour ; ils ont imprimé à leur dessin le nerf et la rage.

Il faut donner de la santé à la forme. Un peintre a grand'raison de se préoccuper de la finesse, mais il doit y joindre la force qui ne l'exclut pas, tant s'en faut. Toute la peinture est dans le dessin, fort et fin à la fois. Elle n'est que là, quoi qu'on en dise : dans un dessin ferme, fier, caractérisé, même s'il s'agit d'un tableau qui doit impressionner par la grâce. La grâce seule ne suffit pas, le dessin châtié non plus. Il faut davantage : il faut que le dessin amplifie, il faut qu'il enveloppe.

L'expression en peinture exige une très-grande science du dessin,

car l'expression ne peut être bonne si elle n'a été formulée avec une justesse absolue. Ne la saisir qu'à peu près, c'est la manquer; c'est ne représenter que des gens faux qui s'étudieraient à contrefaire des sentiments qu'ils n'éprouvent pas. On ne peut parvenir à cette extrême précision que par le plus sûr talent dans le dessin. Aussi les peintres d'expression parmi les modernes ont-ils été les plus grands dessinateurs. Voyez Raphaël !

L'expression, partie essentielle de l'art, est donc intimement liée à la forme. La perfection du coloris y est si peu requise que les peintres d'expression excellents n'ont pas eu, comme coloristes, la même supériorité. Les en blâmer, c'est ne pas connaître assez les arts. On ne peut demander au même homme des qualités contradictoires. D'ailleurs, la promptitude d'exécution dont la couleur a besoin pour conserver tout son prestige, ne s'accorde pas avec l'étude profonde qu'exige la grande pureté des formes.

On appelle types de beauté les résultats des observations fréquentes qu'on a faites sur de beaux modèles. Un col large par exemple se rencontre quinze fois sur vingt chez les hommes bien faits ; on peut par conséquent le regarder comme une des conditions de la beauté. Cependant si votre modèle a un col mince, ne lui en faites pas un gros ; mais gardez-vous d'en exagérer la petitesse. Pour exprimer le caractère, une certaine exagération est permise, nécessaire même quelquefois, mais surtout là où il s'agit de dégager et de faire saillir un élément du beau.

L'homme porte généralement la tête en arrière du corps, la poitrine en avant : c'est une attitude noble, c'est sa vraie attitude. Hormis dans les cas de mouvement, la tête en avant déshonore la figure humaine ; elle exprime l'abattement, la lassitude ou l'ivresse.

## DE LA COULEUR ET DE L'EFFET.

La couleur ajoute des ornements à la peinture, mais elle n'en est que la dame d'atour, puisqu'elle ne fait que rendre plus aimables les véritables perfections de l'art.

Il est sans exemple qu'un grand dessinateur n'ait pas eu le coloris qui convenait exactement aux caractères de son dessin. Aux yeux de

beaucoup de personne, Raphaël n'a pas coloré. Il n'a pas coloré comme Rubens et Van Dyck : parbleu, je le crois bien! Il s'en serait bien gardé.

Rubens et Van Dyck peuvent plaire au regard, mais ils le trompent; ils sont d'une mauvaise école coloriste, de l'école du mensonge. Titien, voilà la couleur vraie, voilà la nature sans exagération, sans éclat forcé! c'est juste.

Oui sans doute Rubens est un grand peintre, mais c'est ce grand peintre qui a tout perdu. Chez Rubens il y a du boucher; il y a avant tout de la chair fraîche dans sa pensée et de l'étal dans sa mise en scène.

Vous êtes mes élèves, par conséquent mes amis, et, comme tels, vous ne salueriez pas un de mes ennemis, s'il venait à passer à côté de vous dans la rue. Détournez-vous donc de Rubens dans les musées où vous le rencontrerez; car si vous l'abordez, pour sûr il vous dira du mal de mes enseignements et de moi.

Les peintres se méprennent beaucoup lorsqu'ils emploient inconsidérément dans leurs tableaux trop de blanc qu'il faut ensuite baisser et éteindre. Le blanc doit être réservé pour ces occasions de lumière, pour ces éclats qui déterminent l'effet du tableau. Titien disait qu'il serait à souhaiter que le blanc fût aussi cher que l'outremer, et Xeuxis, qui était le Titien des peintres de l'antiquité, reprenait ceux qui ignoraient combien l'excès en pareil cas est préjudiciable. Rien n'est blanc dans les corps animés, rien n'est positivement blanc; tout est relatif. A côté de ces femmes éclatantes de blancheur, mettez une feuille de papier!

La lumière est comme l'eau: elle se fait, bon gré, mal gré, sa place, et prend à l'instant son niveau.

Dans un tableau, la lumière doit tomber et se concentrer sur une partie avec plus de force que sur les autres, de manière à ce que le regard y soit attiré tout d'abord et s'y porte. De même dans une figure: de là les dégradations.

La qualité de « détacher » les objets en peinture (ce que beaucoup de gens regardent comme une chose si importante) n'était pas une de celles

sur lesquelles Titien, d'ailleurs le plus grand coloriste de tous, avait principalement fixé son attention. Ce sont des peintres d'un talent inférieur qui ont fait consister en cela le mérite essentiel de la peinture, ainsi que le croient encore ces troupeaux d'amateurs inévitablement satisfaits et charmés quand ils voient dans un tableau une figure autour de laquelle, disent-ils, « il semble qu'on puisse tourner ».

## DE L'ÉTUDE DE L'ANTIQUE ET DES MAITRES.

Le doute même est un blâme touchant les merveilles des anciens.

Prétendre se passer de l'étude des antiques et des classiques, ou c'est folie, ou c'est paresse. Oui, l'art anticlassique, si tant est que ce soit un art, n'est qu'un art de paresseux. C'est la doctrine de ceux qui veulent produire sans avoir travaillé, savoir sans avoir appris; c'est un art sans foi comme sans discipline, s'aventurant privé de lumière dans les ténèbres, et demandant au seul hasard de le conduire là où l'on ne peut avancer qu'à force de courage, d'expérience et de réflexion.

Il faut copier la nature toujours et apprendre à la bien voir. C'est pour cela qu'il est nécessaire d'étudier les antiques et les maîtres, non pour les imiter, mais, encore une fois, pour apprendre à voir.

Croyez-vous que je vous envoie au Louvre pour y trouver ce qu'on est convenu d'appeler « le beau idéal », quelque chose d'autre que ce qui est dans la nature? Ce sont de pareilles sottises qui, aux mauvaises époques, ont amené la décadence de l'art. Je vous envoie là parce que vous apprendrez des antiques à voir la nature, parce qu'ils sont eux-mêmes la nature : aussi il faut vivre d'eux, il faut en manger. De même pour les peintures des grands siècles. Croyez-vous qu'en vous ordonnant de les copier, je veuille faire de vous des copistes ? Non, je veux que vous preniez le suc de la plante.

Adressez-vous donc aux maîtres, parlez-leur ; il vous répondront, car ils sont encore vivants. Ce sont eux qui vous instruiront, moi je ne suis que leur répétiteur.

Celui qui ne voudra mettre à contribution aucun autre esprit que le sien même se trouvera bientôt réduit à la plus misérable de toutes les imitations, c'est-à-dire à celle de ses propres ouvrages.

Il n'y a point de scrupule à copier les anciens. Leurs productions

sont un trésor commun où chacun peut prendre ce qui lui plaît. Elles nous deviennent propres, quand nous savons nous en servir : Raphaël, en imitant sans cesse, fut toujours lui-même.

Qu'on ne me parle plus de cette maxime absurde: « Il faut du nouveau, il faut suivre son siècle ; tout change, tout est changé ». Sophismes que tout cela ! Est-ce que la nature change, est-ce que la lumière et l'air changent, est-ce que les passions du cœur humain ont changé depuis Homère ? Il faut suivre son siècle : mais si mon siècle a tort ? Parce que mon voisin fait le mal, je suis donc tenu de le faire aussi? Parce que la vertu, aussi bien que la beauté, peut être méconnue par vous, il faut que je la méconnaisse à mon tour, il faut que je vous imite ?

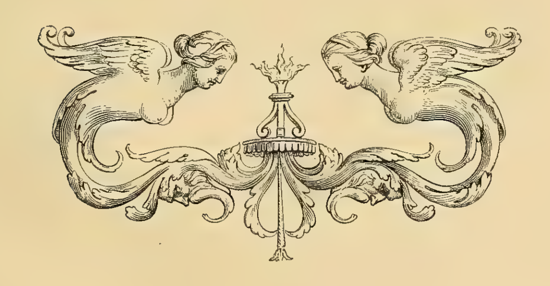
Il y a eu sur le globe un petit coin de terre qui s'appelait la Grèce, où, sous le plus beau ciel, chez des habitants doués d'une organisation intellectuelle unique, les lettres et les beaux-arts ont répandu sur les choses de la nature comme une seconde lumière pour tous les peuples et pour toutes les générations à venir. Homère a le premier débrouillé, par la poésie, les beautés naturelles, comme Dieu a organisé la vie en la démêlant du chaos. Il a pour jamais instruit le genre humain, il a mis le beau en préceptes et en exemples immortels. Tous les grands hommes de la Grèce, poëtes, tragiques, historiens, artistes de tous les genres, peintres, sculpteurs, architectes, tous sont nés de lui : et, tant que la civilisation grecque a duré, tant que Rome, après elle, a régné sur le monde, on a continué de mettre en pratique les mêmes principes une fois trouvés. Plus tard, aux grandes époques modernes, les hommes de génie ont refait ce qu'on avait fait avant eux. Homère et Phidias, Raphaël et Poussin, Glück et Mozart ont dit en réalité les mêmes choses.

Erreur donc, erreur que de croire qu'il n'y a de santé pour l'art que dans l'indépendance absolue ; que les dispositions naturelles courent le risque d'être étouffées par la discipline des anciens ; que les doctrines classiques gênent ou arrêtent l'essor de l'intelligence. Elles en favorisent au contraire le développement, elles en rassurent les forces et en fécondent les aspirations ; elles sont une aide et non une entrave. D'ailleurs il n'y a pas deux arts, il n'y en a qu'un : c'est celui qui est fondé sur l'imitation de la nature, de la beauté immuable, infaillible, éternelle. Qu'est-ce que vous voulez dire, qu'est-ce que vous venez me prêcher avec vos plaidoyers en faveur du « neuf » ? En dehors de la nature il n'y a pas de neuf, il n'y a que du baroque ; en dehors de l'art tel que l'ont

compris et pratiqué les anciens, il n'y a, il ne peut y avoir que caprice et divagation. Croyons ce qu'ils ont cru, c'est à dire la vérité, la vérité qui est de tous les temps. Traduisons-la autrement qu'eux, si nous pouvons, dans l'expression, mais sachons comme eux la reconnaître, l'honorer, l'adorer en esprit et en principe, et laissons crier ceux qui nous jettent comme une insulte la qualification « d'arriérés ».

Ils veulent de la nouveauté! Ils veulent, comme ils disent, le progrès dans la variété, et pour nous démentir, nous qui recommandons la stricte imitation de l'antique et des maîtres, ils nous opposent la marche des sciences dans notre siècle. Mais les conditions de celles-ci sont tout autres que les conditions de l'art. Le domaine des sciences s'agrandit par l'effet du temps; les découvertes qui s'y font sont dues à l'observation plus patiente de certains phénomènes, au perfectionnement de certains instruments, quelquefois même au hasard. Qu'est-ce que le hasard peut nous révéler dans le domaine de l'imitation des formes? Est-ce qu'une partie du dessin reste à découvrir? Est-ce que, à force de patience ou avec de meilleures lunettes, nous apercevrons dans la nature des contours nouveaux, une nouvelle couleur, un nouveau modelé? Il n'y a rien d'essentiel à trouver dans l'art après Phidias, et après Raphaël; mais il y a toujours à faire, même après eux, pour maintenir le culte du vrai et pour perpétuer la tradition du beau.

J.-A.-D. INGRES.



# L'ENSEIGNEMENT DES ARTS INDUSTRIELS

## DANS L'ALLEMAGNE DU SUD

---




Le souffle puissant qui vient de rendre la vie aux industries d'art ne s'est pas borné à l'Angleterre, qui l'a d'abord vu naître : il a gagné presque aussitôt l'Allemagne et l'Autriche, où les brochures, les conférences, les livres, les expositions, les musées et les écoles paraissent, s'organisent et s'ouvrent avec une merveilleuse rapidité. L'Allemagne a accueilli avec enthousiasme la généreuse idée de réformer le goût en vulgarisant la connaissance du dessin, et en conviant toutes les classes de la population à la jouissance du beau. Elle a poussé, amené les particuliers et les gouvernements, les industriels et les amateurs à rivaliser de zèle et de sacrifices, et, ce qui vaut mieux, à unir leurs efforts. A Vienne, pour ne citer qu'un exemple, une société privée s'est formée pour donner des subsides à une école appartenant à l'État. De tous côtés on cherche et on agit; ceux qui ne peuvent achever l'édifice du premier coup se contentent d'en échafauder une partie, et courent au plus pressé; faute d'originaux, on offre au public des moulages ou des photographies. Vienne et Munich fondent le musée avant l'école. Dans le Wurtemberg, dans le grand-duché de Bade, à Nuremberg, à Inspruck, à Steinschonau[1], à Cologne[2], à Offenbach[3] et

1. Nous reviendrons sur toutes ces écoles.

2. L'école de dessin de Cologne reçoit du gouvernement prussien une subvention annuelle de 2,000 thalers.

3. École fondée en mars 1868; elle compte une trentaine d'élèves.

dans cent autres endroits, l'érection moins coûteuse des écoles précède celle des musées. D'autres villes plus heureuses, telles que Weimar [1], Berlin [2], voient surgir en même temps ces deux auxiliaires de la réforme, le musée et l'école, et tout récemment le gouvernement prussien, malgré l'embarras de ses finances, dépensait en une seule fois (après bien d'autres sacrifices) 175,000 francs, pour incorporer au *Gewerbe Museum* une partie de la célèbre collection Minutoli. Si Mayence, Dresde [3], Hallein, Salzbourg, Goblanz, Hambourg, etc., sont en retard, elles n'en témoignent aujourd'hui que plus d'ardeur à imiter leurs aînées. Les ressources diffèrent, mais non la bonne volonté; les musées que nous avons vus forment, pour ainsi dire, toute une échelle sociale, depuis le magnifique *Musée autrichien*, le premier établissement de ce genre après South Kensington, jusqu'à la *Centralstele* de Stuttgard si modeste, si peu en évidence, mais qui, en quelques années, dans le petit royaume de Wurtemberg, a peuplé plus de *cent* écoles de *huit mille* élèves. L'enseignement écrit complète l'œuvre des cours et des écoles; le recueil de modèles, la *Gewerbehalle* de Stuttgard pénètre dans des milliers d'ateliers [4]. Enfin pour terminer cette longue énumération, disons que le dessin va devenir obligatoire dans les écoles primaires, et que bientôt le plus pauvre paysan du plus obscur village subira son influence civilisatrice.

Une semblable agitation est faite pour nous causer de l'inquiétude. L'élan impétueux de l'Allemagne vers un but qu'elle avait paru dédaigner jusqu'à ces derniers temps ne saurait provenir d'un engouement passager et n'avoir que la durée d'une mode. Son mobile doit être plus sérieux, et sa portée plus grande. Nous ne savons s'il est donné à un étranger de démêler ces ressorts intimes de la vie d'une nation voisine; mais les explications suivantes sont assez vraisemblables pour être consignées ici; elles reposent, les unes, sur le caractère même de l'Allemagne; les autres, sur des événements récents.

Voyons d'abord les premières. L'Allemagne, ce pays de l'école populaire d'un côté, de la haute science, de la science disciplinée de l'autre,

1. A Weimar existe un atelier pour l'architecture et les arts industriels, dirigé par un architecte et un peintre. Une partie du superbe Musée récemment construit est occupée par les arts industriels, elle jouit d'un budget à part de 10,125 francs.

2. Le *Gewerbe Museum* a été fondé en 1867; dès le premier trimestre il comptait 200 élèves.

3. Dresde possède déjà une école privée; mais une société vient de se constituer pour réunir une collection de modèles ainsi qu'une bibliothèque spéciale, et, si les moyens le permettent, pour fonder une école publique. La cotisation annuelle des membres est de 2 thalers seulement.

4. Elle envahit même l'étranger, elle paraît aujourd'hui en cinq langues.

devait se complaire dans la pensée de soumettre le goût à la méthode, au travail, et d'obtenir par l'éducation ce que la nature semblait lui refuser, du moins depuis trois siècles. L'esthétique, dont elle est la patrie, ne cherche-t-elle pas précisément à discipliner le beau, à en formuler et transmettre les règles? La pureté de style, cet idéal des réformateurs allemands contemporains, ne rentre-t-elle pas dans le domaine de l'enseignement? Elle peut s'apprendre bien plus que les qualités qui distinguent l'art français.

Depuis longtemps déjà l'Allemagne connaissait cette ressource, et elle en tirait le meilleur parti possible. En 1716 apparaît à côté de l'Académie de peinture de Nuremberg une école de dessin pour apprentis; son règlement est assez curieux et trouvera place dans la suite de ce travail. En 1812 on fonde à l'Académie de Vienne une école pour « l'application de l'art aux manufactures », elle a subsisté une trentaine d'années. En 1822 Chemnitz établit une école de dessin industriel pour les ouvriers des filatures. En 1843 une école analogue est ouverte à Vienne. A la même époque on voit fonctionner à Berlin le *Gewerbe Institut*, et à Dresde une classe de modelage et de dessin d'ornement prend place à côté de l'École polytechnique.

Des voix éloquentes s'élèvent dans la presse et prononcent le mot aujourd'hui si répandu « d'enseignement des arts industriels ». En 1837 Franz Kugler, dans son *Manuel de l'Histoire de la peinture*, prêche hautement la nécessité de réconcilier l'art avec le métier, tant pour relever le métier que pour assurer des débouchés à tous ces talents de second ordre fourvoyés dans la peinture ou la sculpture. En 1845, dans un article intitulé le *Paupérisme dans l'Art* [1], il revient avec plus d'insistance sur le mauvais goût qui règne parmi les industries d'art et sur l'urgence d'une réforme. Ailleurs encore, il oppose l'ardeur de la France à l'apathie de ses compatriotes :

« Si l'art ornemental de la France, qui tient toujours le haut du pavé, est si important, c'est qu'il a pour base des industries d'art indépendantes et homogènes. En général l'artiste industriel français n'est pas un copiste qui imite servilement un modèle donné, et qui n'offre dans ses reproductions qu'un pâle reflet de l'original; il possède le plus souvent assez de connaissances pour composer lui-même les modèles nécessaires à sa spécialité, ou du moins pour s'assimiler les idées artistiques des autres : ses ouvrages témoignent plus ou moins d'un travail intelligent et libre. »

Beaucoup d'autres écrivains tiennent le même langage; des ouvrages théoriques et pratiques de la plus haute valeur, la *Tektonik der Helle-*

1. Réimprimé dans les Œuvres diverses, t. III, p. 553.

*nen*[1], de Bötticher, et plus tard le *Style dans les Arts techniques*[2], du grand architecte Gottfrid Semper, répandent la connaissance des vrais principes; les sociétés particulières ou les gouvernements continuent à mettre en œuvre des idées si conformes au génie de la race. (En 1851 les Munichois fondent l'importante *Société des arts industriels.*) Mais les écoles manquaient d'action et plus encore de méthode. Elles étaient en lutte avec les artistes, avec les académies, et ces dernières, à dire vrai, n'ont pas joué un rôle fort brillant dans cette question si importante. « Aujourd'hui encore, dit un écrivain d'outre-Rhin, il serait plus facile de réunir toute l'Allemagne sous le même bonnet, que d'amener les académies des beaux-arts à ouvrir le soir, de sept à neuf heures, des cours pour les ouvriers. » Ces écoles avaient d'un autre côté l'ambition de créer de toutes pièces un style nouveau, exemple : le style *néo-munichois*, et elles tombaient dans les plus singulières aberrations. Plusieurs d'entre elles se sont maintenues jusqu'à ce jour, et causent plus d'embarras par leur présence qu'elles ne rendent de services. Antérieures au mouvement, elles n'ont pas été atteintes par lui, et elles végètent tristement alors que leurs cadettes prospèrent. Aura-t-on le courage de condamner ces ouvriers de la première heure, qui ont toujours cru à l'efficacité de l'enseignement, et qui ont continué la chaîne de la tradition?

Les expériences des expositions apportèrent surtout un secours puissant aux réformateurs jusqu'alors isolés. 1862 causa une première déception ; 1867 marqua une catastrophe complète. Qu'on me permette de traduire les jugements portés par l'Allemagne elle-même sur le rôle qu'elle a joué à la dernière exposition.

A l'Exposition universelle de 1867, dit un écrivain autorisé, que nous aurons plus d'une fois l'occasion de citer, M. Falke[3], on cherchait vainement des ouvrages allemands de la valeur de leurs aînés du moyen âge et de la Renaissance. L'activité industrielle est restée, partout on voit de vastes fabriques florissantes, à la hauteur des plus grandes tâches; mais l'art, le goût, ont émigré. Disons-le crûment car sans un aveu franc et spontané de toutes nos fautes nous ne pouvons espérer ni salut ni progrès : au point de vue de l'art industriel et du goût, toute la section allemande, y compris la Prusse, était la moins intéressante et la plus ennuyeuse de toute l'Exposition; et cependant toutes nos industries de luxe étaient représentées au Champ

1. On en publie en ce moment une nouvelle édition.

2. Vol. I. II. Munich, 1860-1863.

3. Dans son livre intitulé *l'Art industriel contemporain;* Leipzig 1868. Voir aussi son travail dans les *Rapports de la Commission autrichienne sur l'Exposition de 1867 :* 2e livraison, p. 79 à 179. Ses appréciations seraient parfaites, n'était un parti pris trop évident contre la France.

de Mars par quelque échantillon ; mais elles manquaient de caractère, de fraîcheur, d'élan, d'originalité, et ne montraient qu'indifférence au milieu de cette lutte passionnée qui agite aujourd'hui l'univers.

La chambre commerciale et industrielle de Brunn s'exprimait dans des termes analogues au sujet de l'exposition autrichienne, de beaucoup supérieure pourtant à celle de l'Allemagne proprement dite :

Nos industriels sont habiles, ils travaillent solidement, ils savent inventer des formes heureuses et variées. Mais si l'on compare nos productions à celles de la France, on trouve que dans beaucoup de cas elles manquent de ce sentiment délicat de la forme, de cette harmonie des couleurs, en un mot de ce goût développé par l'étude des œuvres classiques et purifié par une contemplation longue et intelligente.... Les arts industriels de l'Autriche n'ont en vue la plupart du temps que l'utilité immédiate ; on dédaigne la forme, on la croit contraire à la solidité. Ces défauts choquants se rencontrent surtout chez les petits industriels : pour eux un candélabre n'est qu'un cylindre destiné à porter une bougie ; un verre, une urne n'est qu'un corps fait pour contenir un liquide, etc.

Le critique de la *Gazette d'Augsbourg*, M. Pecht [1], qui est aussi un peintre distingué, renouvelle plus d'une fois les mêmes plaintes, mais il recherche les causes de la faiblesse de l'Allemagne, et en donne une explication fort ingénieuse :

Notre pauvreté tient à notre ignorance, à notre maladresse, à notre roideur, à notre amour de la routine ; il est temps de changer et de songer à nous enrichir nous-mêmes, et non plus seulement les voisins. Nous les enrichissons directement en faisant tout venir de Paris (tel est le manque de patriotisme des classes aisées et surtout de l'aristocratie allemande !). Nous les enrichissons indirectement en fournissant sans cesse à la France une quantité énorme de nos travailleurs les plus intelligents et les plus distingués. Le nombre des ouvriers, des commerçants et des fabricants allemands fixés à Paris que les lois relatives aux corporations et les formalités de la bureaucratie ont poussés à s'expatrier, est légion ; partout ils figurent au premier rang, les noms des exposants allemands remplissent bien un quart du catalogue français.

M. Schwabe, dans une brochure substantielle sur le *Gewerbe Museum*, va jusqu'à refuser à ses compatriotes certaines connaissances techniques indispensables. « Où trouver chez nous un ébéniste qui sache teindre le bois, comme les Français, par exemple? Quel teinturier sait donner à la soie des tons aussi profonds, etc. ? »

1. *Beaux-Arts et Industries d'art à l'Exposition de 1867.* Ce livre est écrit avec beaucoup d'humour, mais il renferme des paroles bien cruelles pour nos artistes français. Ah! qu'il est dur d'être châtié par les étrangers, et que d'outrages n'avons-nous pas essuyés à propos de cette Exposition de 1867!

Ces arrêts ne frappaient à la vérité que l'arrière-train des industries de luxe de l'Allemagne. La machine était lancée, elle n'avançait plus que par la vitesse acquise ; l'Exposition de 1867 était le legs de la génération précédente, et l'avenir s'annonçait sous des couleurs bien autrement brillantes.

Mais, fondées ou non, des plaintes aussi unanimes se faisaient entendre au moment où le sentiment national se réveillait avec tant de force en Allemagne. Tous se sentaient humiliés d'avoir été si longtemps à la merci d'une autre nation ; tous brûlaient d'imprimer un nouvel essor à l'industrie indigène, d'ouvrir de nouveaux débouchés et d'engager la lutte avec la France sur le terrain où nous passions jusqu'ici pour invincibles. L'Allemagne « rêveuse et nébuleuse » n'existe plus aujourd'hui que dans l'imagination de quelques Français arriérés; ce préjugé a passé à son tour dans le domaine des songes, et nous aurons plus d'une fois, dans le cours de cette étude, l'occasion d'admirer le génie pratique de cette nation. Dans la question qui nous occupe, elle se garde de toute utopie et ne se montre que trop positive; elle veut jouir dès à présent des fruits que la réforme ne pourra peut-être porter que dans un avenir éloigné. Parmi ses publicistes, les uns invoquent surtout le développement pris par l'industrie anglaise depuis qu'elle a établi son musée de Kensington; M. Schwabe répète qu'en 1866 l'Angleterre a exporté pour 16 millions de faïences et de porcelaines de plus qu'en 1855, pour 18 ou 19 millions de tapis de plus qu'en 1858, qu'en dix années l'exportation s'est accrue de 350 millions environ. D'autres[1] s'attaquent aux entraves matérielles[2] qui retiennent captive l'industrie nationale. Est-ce là une preuve de rêverie? Bref, l'enseignement des arts industriels n'est plus

1. Voir surtout le livre de M. Richter, professeur à l'Université de Prague, qui envisage la question au point de vue philosophique et juridique, *les Arts industriels*, 224 p. in-8; Vienne 1869.

2. Il faut faire exception pour l'Autriche, où les inventions de l'art industriel sont sauvegardées par une loi du 15 août 1852. La plus grande partie de l'Allemagne ne protége l'art que contre les contrefaçons littérales; si le copiste change la destination des objets, il échappe à la loi ; il pourra impunément copier et reproduire à l'infini une statue contemporaine en y adaptant par exemple une plaque de bois ou de pierre pour en faire un serre-papier (voir M. Krumbholz). Ou bien encore on ne comprend sous le nom d'arts du dessin que la peinture et la sculpture, et on livre l'architecture aux plagiaires. La Bavière exclut même spécialement ce dernier art. Il est vrai que le roi Louis avait donné l'exemple du plagiat dans les monuments grecs, byzantins, gothiques, florentins, etc., qu'il faisait élever à Munich.

Ajoutons que les nations étrangères ont également à souffrir de cette législation, surtout la France, dont les inventions en matière d'art industriel sont exploitées librement et légalement par les fabricants allemands.

en Allemagne une question d'esthétique, il a pris les proportions d'une question sociale[1].

Une dernière cause, déplorable à la vérité, vient s'ajouter aux précédentes et augmenter la sollicitude de nos voisins pour les créations moins ambitieuses du goût : la décadence du grand art. Peut-on considérer comme un effet du hasard qu'en l'année 1869 la mort de la peinture monumentale allemande, si facile à constater à l'Exposition de Munich, coïncide avec le triomphe éclatant de l'enseignement des arts industriels? La peinture même d'un des coryphées de la nouvelle école, de M. Makart, ne tient-elle pas déjà plus de la décoration que de l'histoire ou du genre?

Ainsi une sorte de fatalité, d'ailleurs bien joyeusement acceptée, poussait l'Allemagne à l'adoption de formes plus modestes pour ses aspirations artistiques, et de mesures plus sûres et plus générales pour la diffusion du dessin[2]. Le terrain auquel elle a confié les nouveaux germes est fécond, et il promet une riche moisson. Partout en Allemagne florissent des sociétés industrielles (ou commerciales) chargées de veiller aux progrès de l'industrie et au développement intellectuel des ouvriers. Elles ont moins de préjugés et plus d'action que les individus pris isolément. Jusqu'ici elles ont eu à cœur de tenir l'industrie au courant des découvertes scientifiques proprement dites et de combattre la routine. Aujourd'hui elles cherchent à rétablir les rapports des métiers avec l'art; elles se rallient très-franchement à l'enseignement du dessin à main levée. Si elles n'ont pas encore associé le mot « art » au nom qu'elles portent, elles l'ont du moins inscrit dans leur programme, et elles s'en soucient plus que certain grand établissement de Paris, sur la façade duquel ce mot s'étale en grosses lettres[3]. Nous avons donc tout lieu d'espérer que leurs efforts seront plus heureux que ceux de quelques sociétés voisines.

Je ne parlerai ni de l'amour des choses intellectuelles, ni de l'aisance répandue dans toutes les parties de l'Allemagne; on les connaît de reste et on apprécie leur influence sur la prospérité des industries d'art.

1. Qu'on me permette de rapporter deux exemples de fraîche date dont j'ai été témoin. Pendant mon séjour à Munich, on a élevé à Gœthe une statue en bronze, la douzième ou quinzième qu'il compte en Allemagne; à Vienne, en très-peu de temps, j'ai vu réunir plus de 60,000 francs pour un monument destiné à Schiller.

2. On l'a même associé à la question du travail des femmes, et on a créé pour elles à Vienne une école de dessin, en Bohême douze ateliers modèles de broderie, à Munich une école artistique pour jeunes filles, à Stuttgard une école de peinture, à Berlin une académie de dessin, et au *Gewerbe Museum* une classe spéciale pour dames.

3. Voir, dans la *Chronique des Arts* du 5 décembre 1869, un article très-spirituel sur cet établissement.

Je ne parlerai non plus des sociétés artistiques, des *Kuntsverein*[1] qui pullulent en Allemagne, plus favorables au dilettantisme qu'à l'art vrai; partout on trouve la plus vive passion pour le beau, et il ne s'agira que de la réformer et de la diriger, non de la faire naître, comme en d'autres pays. Mais je voudrais signaler une coutume des plus favorables, selon moi, à la vulgarisation des bons principes : celle d'instituer partout des chaires, non-seulement d'esthétique, mais d'histoire de l'art[2]. Alors que la France n'en compte qu'une, celle de M. Taine, à l'École des Beaux-Arts, on en rencontre en Allemagne dans presque toutes les universités et écoles polytechniques. Les leçons et le contact d'hommes familiarisés avec tous les chefs-d'œuvre classiques et élevés au-dessus des partis contemporains, éveillent et fortifient chez leurs auditeurs l'amour le plus éclairé des grandes époques et des lois immuables de l'art.

Les moyens spéciaux employés pour réformer les arts industriels ne méritent pas autant d'éloges. On hésite, on tâtonne, l'expérience fait défaut. On a recours tantôt aux écoles spéciales, tantôt aux cours du soir. Le choix des modèles est fort arbitraire, les méthodes trop personnelles; je n'ai pas trouvé deux professeurs qui fussent d'accord. Les uns tiennent encore en honneur le modèle graphique; d'autres (l'école Kreling) font dessiner d'après la bosse et modeler d'après des dessins; ailleurs l'étude de la nature précède celle de l'antique; le système des hachures compte encore quelques partisans, et ainsi de suite[3]. Cependant deux tendances vont s'affermissant de jour en jour : celle d'enseigner concurremment le dessin et le modelage, et celle d'adopter sans réserve la méthode recommandée

1. Elles commencent à s'inquiéter des industries d'art. La société artistique autrichienne (*Österreichischer Kunstverein*) de Vienne, entre autres, les encourage; mais j'ignore dans quelle mesure.

2. Universités : à Bonn, M. Springer; à Vienne, M. d'Eitelberger; à Munich, M. Carrière; à Gœttingue, M. Unger; la chaire de Berlin était occupée par Waagen, etc. — Écoles polytechniques : Carslruhe, M. Woltmann; Stuttgard, M. Lübke; Munich, M. Reber; Vienne, M. de Lutzow, etc. La Suisse allemande a imité cet exemple : l'histoire de l'art est enseignée à l'Université de Bâle par un savant illustre, Jakob Burckhard, à l'École polytechnique de Zurich par un savant qui est en même temps un grand poëte, Gottfrid Kinkel.

3. La population se prête de la meilleure grâce du monde à toutes ces expériences. Les expositions de dessins témoignent du nombre et de l'assiduité des élèves. A celle de Munich (1863) prenaient part 90 écoles de Bavière ; à celle de Stuttgard (1866) plus de 170 écoles wurtembergeoises avaient envoyé 20,000 dessins et 900 modelages. Je rapproche de ces chiffres ceux des expositions de l'Union centrale : 1863, 52 écoles; 1865, 239 écoles avec plus de 8,000 dessins et sculptures; 1869, 174 écoles avec 6,808 dessins, modelages et autres travaux.

par le congrès international de Paris [1]. M. Krumbholz, professeur à l'École polytechnique de Dresde, combat avec acharnement pour la dernière méthode dans sa brochure remarquable, *Mode ou Principe* [2].

Le dessin d'après la bosse, dit-il, exige une attention plus prolongée en face du modèle, un travail plus intelligent, une vue plus sûre, il développe le sentiment de la correction des formes bien autrement que le dessin d'après le modèle graphique. Ce dernier est et restera (sauf peut-être pour les commençants) un procédé plus ou moins machinal, n'exigeant pas d'originalité, insuffisant dans la pratique, un palliatif qui ne vaut pas mieux que tout autre palliatif.

D'ici à très-peu d'années toute l'Allemagne du Sud se sera rangée à l'opinion de M. Krumbholz. Quant à la force moyenne des écoles, abstraction faite des différences des méthodes, il serait difficile d'en donner une idée précise. Nous ne croyons pas être loin de la vérité en disant qu'elle égale à peu de chose près celle des écoles et cours de nos provinces, tels qu'ils se sont montrés à l'Exposition de l'Union centrale de 1869. Par contre, on ne trouverait que difficilement dans l'Allemagne du Sud un état ou une ville dont les productions offrent un ensemble aussi imposant que celles des écoles de Paris.

L'Allemagne sera donc forcée de traverser des épreuves assez nombreuses avant de voir clair et de frapper juste. Çà et là elle rencontre aussi sur son chemin quelques déceptions [3], heureusement sans conséquence. Il lui faudra en outre convertir quelques incrédules qui se demandent si on peut apprendre le goût, cette qualité indéfinissable, comme on apprend l'arithmétique. M. de Zahn [4], directeur du Musée de Weimar, est un peu de cet avis; il découvre que les progrès de l'Allemagne du Sud ne sont pas en rapport avec ses efforts, et il conseille au gouvernement saxon, dans le rapport qu'il lui adresse, de ne pas se presser d'agir. Mais M. Krumbholz le réfutera, et un immense enthousiasme couvrira la voix du sceptique.

Ainsi, quoique les moyens et les résultats soient encore incertains, l'Allemagne marche courageusement à la conquête de ce bien si longtemps ignoré, du goût. Sa voie est celle du progrès, et le but qu'elle propose

1. Voir la *Chronique des Arts*, nº du 10 octobre 1869.

2. 1869. Leipzig in-8º, t. IV, p. 107.

3. Au beau milieu du mouvement, deux établissements ont été forcés de fermer faute d'élèves : celui des dessinateurs de Berlin (1856-1863), et l'École supérieure de tissage d'Elberfeld supprimée en 1868.

4. *Rapport sur l'enseignement des arts industriels* (en France, en Angleterre, etc.). Leipzig 1868. — J'ai rendu compte de ce travail dans la *Revue de l'Instruction publique* du 9 septembre dernier.

quant à présent à son ambition, elle peut l'atteindre par le travail; elle ne veut que le retour aux formes pures et sévères, et déclare que sa mission est de les réintégrer dans leurs droits. Elle trouvera mieux encore, sans doute, car l'effort sincère et persévérant d'une grande nation ne saurait avorter, et quelque chose doit en sortir.

## I.

## AUTRICHE.

L'Autriche est entrée une des premières dans la voie ouverte par l'Angleterre, et elle l'a poursuivie avec autant d'ardeur que de succès. Le musée qu'elle a fondé a jeté de profondes racines et a prospéré à souhait. Intéressant par lui-même, il l'est encore comme contre-épreuve principale du grand modèle de toute l'Europe, de Kensington, et nous montrera si les principes posés par l'Angleterre peuvent s'appliquer à une situation quelconque. A ce double titre, il mérite un examen approfondi.

Comme l'Union centrale, le *Musée autrichien pour l'art et l'industrie* est sorti de l'Exposition universelle de 1862. Les circonstances au milieu desquelles il a pris naissance peuvent se résumer en quelques mots : les industries autrichiennes, pour lesquelles le goût est l'élément vital (fabricants de meubles et d'objets de luxe à Vienne, de dentelles, de cristaux, de tissus en Bohême, de sculptures en bois dans le Tyrol, et une infinité d'autres), ne soutenaient plus qu'à grand'peine la concurrence de l'Angleterre, de la France, de la Belgique, de la Russie, etc. Loin d'imposer la mode, elles étaient forcées de suivre péniblement celle des nations voisines, et ne pouvaient recouvrer leur ancien éclat qu'en retournant aux bonnes traditions. Mais où les chercher?

A l'intérieur même du pays, un besoin analogue se faisait vivement sentir; à aucune époque, on n'a tant construit en Autriche. Les agrandissements[1] de Vienne égalent ceux de Paris, proportion gardée (mais non

1. A peine la Bourse, le Gymnase, l'Opéra, l'Arsenal, le Palais des artistes et tant d'autres monuments publics sont-ils terminés ; à peine la construction du Laboratoire de chimie, de la *Votiv Kirche,* du Conservatoire de musique, du Musée autrichien, etc., touche-t-elle à sa fin, qu'on se prépare à élever un Hôtel de ville, un Palais pour les Chambres, une Académie des Beaux-Arts, un Théâtre pour le drame, un Gymnase, une Université, des Musées, à reconstruire de fond en comble le Palais de l'Empereur, etc.

les démolitions), et que d'industries de luxe la décoration de tous ces édifices grandioses ne mettait-elle pas en jeu! Les architectes s'évertuaient à fournir les dessins des meubles, de la vaisselle, des tentures, des tapis, etc. Néanmoins ils ne pouvaient suffire à tout, et il fallait de toute nécessité confier ces branches si variées à des artistes spéciaux. Mais comment les former?

La cause des arts industriels recrutait en outre des auxiliaires pour ainsi dire négatifs. Le grand art, si malade en Allemagne, était depuis longtemps mort et bien mort en Autriche. Les charmants petits maîtres, Waldmüller, Danhauser et autres avaient disparu; le vigoureux Rahl allait succomber, et les meilleurs talents nationaux, Schwind, Canon, Ramberg, Steinle, O. de Thoren, Matejko, Czermak, vivaient loin de la capitale. Le goût de la population de Vienne était tombé aussi bas, peut-être plus bas que celui des autres grandes villes de l'Allemagne, et elle n'avait pour se consoler de son infériorité dans les industries d'art, ni une école de peinture comme Munich et Dusseldorf, ni une école de sculpture comme Berlin. Ne pouvant faire aussi grand qu'elle, elle se résigna finalement à n'exceller que dans le petit art, et nul doute que son esprit vif et léger ne lui assure bientôt la supériorité sur l'Allemagne.

Dans les provinces si originales de l'empire, éclataient aussi çà et là des velléités d'indépendance artistique. A Venise, qui appartenait encore à l'Autriche, en Bohême, en Hongrie, de puissants éléments d'art nationaux ne demandaient qu'à être fécondés, et la découverte de l'art oriental [1] révéla tous ces trésors que l'Autriche pouvait recueillir à fleur de terre, et qu'elle avait jusque-là dédaignés pour emprunter à la France.

Sur une foule de points, les hommes d'initiative se mirent à chercher, à expérimenter. En 1860, la Société archéologique organisa une superbe exposition rétrospective; le public français connaît son importance par le rapport d'un juge compétent, M. Darcel. Les *Mémoires de la Com-*

1. On s'occupe aujourd'hui activement de favoriser l'alliance artistique entre l'Autriche et l'Orient. Une expédition autrichienne s'est mise en route pour l'Asie orientale et l'Amérique du Sud, et elle a déjà fait de nombreux envois au Musée (ouvrages malais, annamites, chinois). D'après les dernières nouvelles, elle vient d'acquérir à Péking de nombreux cloisonnés de la dynastie de Ta-Ming, et une foule de curiosités qui, à son retour, entreront dans les collections du Musée. Un photographe accompagne l'expédition, et reproduit les objets qu'on ne peut emporter; à Shanghaï, il a photographié tous les monuments d'art industriel appartenant aux Européens et aux Chinois. Le chef de l'expédition a le droit de conférer aux savants ou aux industriels établis en Asie et en Amérique le titre de *membre correspondant du Musée,* et il lui crée ainsi des relations utiles dans plusieurs parties du monde.

*mission impériale pour la conservation des monuments* remirent en lumière de nombreux chefs-d'œuvre du domaine de l'orfévrerie, de la verrerie, de la décoration murale, etc.; les reproductions qu'ils contiennent forment à eux seuls un musée. Les Sociétés industrielles, et notamment celle de la basse Autriche, joignirent leurs efforts à ceux des savants.

Toutes ces tentatives isolées et fragmentaires se rencontrèrent et s'unirent à la suite de l'Exposition de 1862, qui proclama si hautement la faiblesse de l'Autriche et les progrès de l'Angleterre. Ce fut une véritable émeute. Mais combien de temps une situation pareille peut-elle durer sans trouver de dénoûment? Plus d'une nation pourrait le dire. Il était réservé à un savant éminent, à M. d'Eitelberger, professeur à l'Université de Vienne, de donner un corps à ces aspirations plus ou moins vagues, d'indiquer les moyens de la réforme et de les appliquer. Rapporteur à l'Exposition de Londres, il put se convaincre des résultats que l'enseignement avait produits en Angleterre, et il sut à son tour convaincre ses compatriotes. Ses articles dans le *Journal officiel*, dans la *Revue autrichienne*, et plus tard dans les *Recensionen über bildende Kunst*[1], montrèrent la hauteur de son point de vue, et gagnèrent à sa cause tous les amis de l'art et de la civilisation. L'archiduc Régnier, la noblesse, le clergé et finalement l'empereur lui-même s'y rallièrent. Par une lettre du 7 mars 1863, adressée à l'archiduc Régnier, le souverain ordonna la création du Musée autrichien; la forme pressante de sa missive prouva à quel point il sentait l'urgence de cette mesure. Nous reproduisons en entier ce document précieux, en cherchant autant que possible à conserver la forme et les expressions de l'original; dans ces sortes de traductions, l'exactitude est préférable à l'élégance.

*A notre bien-aimé cousin Monsieur l'archiduc Régnier.*

La prospérité de l'industrie autrichienne exige impérieusement qu'on facilite aux industriels indigènes l'usage de ces nombreuses ressources auxiliaires que l'art et la science nous offrent pour l'avancement de la fabrication et surtout pour les progrès du goût. Je trouve donc convenable d'ordonner la création immédiate d'un établissement qui portera le nom de Musée autrichien pour l'art et l'industrie. Dans ce musée seront exposés des objets choisis dans les collections de ma maison, dans celles de l'Arsenal situé sur la ligne du Belvédère, de l'Université de Vienne, de l'Institut polytechnique et d'autres établissements publics : le Musée ne recevra ces objets qu'à titre de prêt, tous droits de propriété réservés, et en les rendant il pourra les remplacer

1. 1863-1864. Cette feuille, rédigée par des hommes aussi courageux que compétents, a disparu. Outre les articles de M. d'Eitelberger, on y trouvera sur le *Musée autrichien* un travail important de M. de Lutzow.

par d'autres, selon ses besoins. Je compte aussi sur le patriotisme bien prouvé des communes, surtout de ma capitale et résidence Vienne, de la noblesse et des amateurs, et j'espère qu'ils mettront à la disposition du Musée leurs établissements scientifiques et artistiques et leurs collections, selon l'exemple que donnera ma cour.

Mais comme la création du Musée exigera un certain espace de temps, vu les dimensions grandioses nécessaires à un plein succès, et que la nécessité d'une institution pareille se fait surtout sentir dans le domaine de l'art industriel, j'ordonne que l'organisation de cette section du Musée ait lieu immédiatement, sauf à l'agrandir plus tard, et je permets de l'installer provisoirement dans la maison de bal de mon palais.

On y exposera des objets empruntés de la manière susdite à ma bibliothèque impériale, au dépôt de la galerie de tableaux du Belvédère, au garde-meubles (mot à mot dépôt de tentures et de meubles) de mon palais impérial et de mes châteaux (Schönbrunn, Laxenbourg, etc.), au cabinet des antiques, à la collection Ambrasienne, au trésor impérial et à l'Arsenal situé sur la ligne du Belvédère ; on invitera la commune de Vienne, la noblesse et le public à prêter au Musée, sous la condition déjà indiquée, les œuvres d'art de l'Arsenal municipal de Vienne et des collections privées.

Les objets convenablement disposés et catalogués seront livrés à l'examen et à l'étude avec les précautions nécessaires. Les industriels autrichiens pourront également exposer ceux de leurs travaux qui présenteront une valeur exceptionnelle.

Des ateliers de photographie et de moulage seront joints au Musée.

Mais avant tout il importe de préparer les statuts du Musée. Pour leur rédaction et pour toutes les démarches nécessaires à l'ouverture de l'institution, il me plaît de nommer un comité provisoire[1] !.... Je l'autorise à proposer, si besoin en est, l'adjonction de nouveaux membres, et à consulter les hommes spéciaux. — Ce comité devra soumettre directement à Votre Grâce les propositions qu'il aurait à faire, ainsi que le projet de statuts.

Je désire que la présente question soit traitée avec la plus grande célérité, et que le projet de statuts ainsi que les autres propositions soient soumis le plus tôt possible à mon approbation.

Le programme que demandait l'empereur était prêt, et, dès le 31 mars suivant, le souverain put approuver les statuts que lui présentait la commission. Nous traduisons sans commentaire les dispositions relatives à l'administration du Musée et à ses rapports avec l'État ; nous examinerons les autres plus tard et en détail.

§ 14. Le Musée est une institution de l'État : il est placé dans les attributions du ministre d'État[2].

1. Présidé par un chef de section au ministère d'État, et composé du conservateur du Cabinet des antiques et des médailles, du conseiller référendaire des Beaux-Arts et de M. d'Eitelberger.

2. Aujourd'hui le Musée et l'École des arts industriels ressortissent au ministère de l'instruction publique, tandis que le Belvédère, la Bibliothèque impériale et les autres grandes collections publiques de Vienne sont encore administrés par un *chambellan*. — Le ministère du commerce lui accorde des subventions pour les

§ 15. Il est administré : 1° par un protecteur, 2° par un conseil de surveillance, 3° par un directeur.

§ 16. Le protecteur est nommé par l'Empereur. Il est chargé de veiller au développement et à la prospérité du Musée. Il nomme les membres du conseil de surveillance et les correspondants ; le protecteur, ou celui des membres du conseil de surveillance qu'il désigne, préside les séances du conseil, il transmet les rapports au ministre d'État, et les instructions du ministre au directeur du Musée.

§ 17. Le conseil de surveillance a pour mission générale de favoriser les plans et le développement du Musée, et d'appuyer le directeur de ses conseils. Il est spécialement chargé d'examiner les rapports mensuels et les propositions du directeur ; de son côté il a le droit de proposer les mesures qu'il juge opportunes. C'est lui qui prononce sur l'admission à l'Exposition de ceux des travaux autrichiens dont la valeur paraîtrait douteuse ; c'est lui qui donne son avis sur les acquisitions qui, d'après l'instruction remise au directeur, exigent l'approbation du ministre d'État.

§ 18. Le protecteur fixe le nombre des membres du conseil en tenant compte des besoins et de l'extension du Musée. Il les nomme pour trois ans, et les choisit dans toutes les classes des amateurs, dans les rangs des représentants les plus distingués de l'art industriel[1], des beaux-arts, de l'histoire de l'art, et enfin des sciences naturelles. Dans son choix, il aura égard aux services que telles ou telles communes, corporations et institutions auront rendus au Musée....

§ 19. Le conseil de surveillance se réunit tous les mois.... Le directeur du Musée et le premier conservateur ont voix délibérative.

§ 20. La direction immédiate du Musée appartient au directeur, qui est aussi chargé de représenter l'établissement dans ses affaires extérieures... Il surveille et prescrit l'arrangement des expositions et des collections, la rédaction des catalogues et autres inventaires, il s'occupe de la correspondance et décide, dans les limites à lui fixées, de l'achat et de l'acquisition des œuvres d'art, de la composition des *Comptes rendus* et des publications artistiques ; il rédige chaque mois les rapports sommaires et, à la fin de l'année, un rapport détaillé ; il dirige les établissements auxiliaires et choisit les objets qui devront être reproduits.

§ 22. Les correspondants créent et entretiennent les relations du Musée avec la province et l'étranger.

§ 23. Les fonctions de membre du conseil de surveillance et de correspondant sont purement honorifiques....

Telle est l'organisation administrative du Musée autrichien. Le décret qui l'approuve désigne aussi les personnes chargées d'occuper les princi-

expositions ambulantes, des prix, etc., pour l'École des arts industriels. — L'idée de confier les beaux-arts au ministère de l'instruction publique nous paraît excellente, en attendant qu'on crée, comme en Angleterre, un *Science and art department*. Divers États de l'Allemagne confient musées et écoles d'art industriel au *ministre du commerce*, dans une intention que je n'ai pas besoin d'expliquer. Il en est de même du musée de Moscou, que M. Natalis Rondot a décrit dans la *Gazette*.

1. Un représentant de la *Chambre de commerce* et un autre de la *Commune* de Vienne siégent dans le conseil de surveillance.

paux postes : l'archiduc Régnier fut nommé protecteur, M. d'Eitelberger directeur, et M. Falke conservateur-sous-directeur[1]. L'empereur régla d'une manière convenable la dotation du Musée, point capital. Il lui accorda pour commencer 20,000 florins[2] par an ; plus tard il fit porter la subvention annuelle à 45,000 florins[3]. Les chambres (ô chambres modèles!) ne rognèrent que 7,000 florins sur le crédit de 42,000 florins demandé par le ministère, pour les frais de l'installation première ; depuis elles ont voté chaque année, sans discussion, la subvention demandée. Le Musée reçut, outre les 35,000 florins dont nous venons de parler, 25,000 florins pour acquisitions à faire à l'*Exposition universelle* de 1867, et 600,000 florins pour la construction d'un nouveau local. L'École des arts industriels jouit d'un budget à part de 13,000 florins.

Le gouvernement avait bien rempli son rôle. L'aristocratie, le clergé, les amateurs et un certain nombre de grands industriels témoignèrent de leur côté à l'institution naissante la plus vive sympathie. Ils mirent à sa disposition, avec la plus grande libéralité, les trésors d'art dont regorge la vieille Autriche, et ils lui firent des dons nombreux. Le public se pressait aux expositions.

L'existence matérielle du Musée était donc assurée. Mais son succès et ses services devaient dépendre des principes qu'embrasserait la direction. Elle fut assez heureuse pour en avoir, au moment où la voie empirique était encore la seule suivie, et elle les conçut si larges et si pratiques, qu'elle n'a pas eu à les changer depuis. Ils peuvent se formuler comme suit :

Les arts industriels et les beaux-arts proprement dits découlent d'une même source et sont soumis aux mêmes lois générales. Le Musée pro-

1. Il y a en outre deux conservateurs, MM. Schestag et Lippmann.

2. On entend généralement par florin autrichien le florin en papier qui vaut environ 2 francs ; le florin en argent vaut 2 fr. 50.

3. Cette somme se répartit comme suit :

| | |
|---|---|
| Acquisitions | 12,000 florins. |
| Bibliothèque | 4,000 |
| Collection d'estampes | 1,600 |
| Atelier de moulage | 3,000 |
| Atelier de galvanoplastie | 1,000 |
| Atelier de photographie | 4,000 |
| Conférences | 2,000 |
| Catalogues et Bulletin | 1,500 |
| Traitements du Directeur, des Conservateurs, etc. | 10,440 |
| Domestiques | 3,720 |
| Bureaux | 1,750 |

clame hautement la vérité de cet axiome. Mais il trouve que dans l'enseignement supérieur et dans la pratique il y a avantage à les séparer, et à tenir plus de compte qu'on n'en tient ordinairement de la différence des matériaux et du but, en un mot, à faire des arts décoratifs l'objet d'un enseignement spécial. Il n'a pas, à la vérité, exprimé cette restriction dans son programme, mais elle peut se déduire de ses actes. Le fait même de la création d'une école des arts industriels, distincte de l'École de l'Académie des beaux-arts de Vienne, — aujourd'hui si jalouse du Musée, — ne l'implique-t-elle pas déjà? Sa grande prédilection pour les écoles spéciales confirme cette interprétation; il cherche à en établir où il peut, pour le tissage, la céramique, la verrerie; ses attaques contre la domination exclusive des architectes dans les arts industriels prouvent à l'évidence combien il désire ramener chaque genre à son vrai rôle. M. Falke, dans les *Comptes rendus du Musée*, revient souvent à la charge; une fois il signalera le fait assez surprenant que la décadence de la fabrique de porcelaine de Vienne coïncide avec le moment où l'on confia aux architectes le dessin des modèles, vers 1820; une autre fois il leur appliquera l'épithète spirituelle de « bonnes à tout faire de l'art moderne ». Le musée autrichien se distingue en ce point d'un certain nombre d'institutions analogues, notamment de celle de Nuremberg (école Kreling), qui forme des peintres, des architectes et des sculpteurs aussi bien que des fondeurs, des orfévres, des ébénistes, etc., et de celles de la Belgique, où (du moins jusqu'à ces derniers temps) les académies et écoles de dessin se proposaient plutôt l'enseignement artistique général que celui de telle ou telle industrie d'art [1].

Ce principe du Musée autrichien a pour corollaire qu'il faut agir sur le public, et même sur les ouvriers, par un enseignement général (conférences, expositions, dessin à main levée, etc.); mais que, si l'on veut former des inventeurs, il faut leur donner une éducation plus complète et plus profonde. De notre temps, par suite de la division du travail, le simple ouvrier ne compose plus l'œuvre tout entière, il est réduit à en exécuter la fraction qu'on lui confie. En outre, les connaissances acquises dans les cours du soir, excellentes pour relever le niveau général, ne suffisent pas à faire de lui un vrai artiste industriel et à lui donner l'expérience nécessaire de l'art. Limité d'un côté par les exigences du travail moderne, de l'autre par l'insuffisance de son savoir, il se borne à

1. Voir Alvin, *les Académies et autres écoles de dessin de la Belgique en 1864*, (M. Alvin cite cependant quelques classes spéciales, à Liége de ciselure, à Turnhout et à Louvain de peinture de fleurs), et Dognée, *les Arts industriels à l'Exposition de 1867*.

améliorer le détail. L'artiste industriel, au contraire, inventera des modèles qui se répandront dans toute l'industrie, et dont un seul exercera plus d'influence sur le goût public que le travail fragmentaire de cent ouvriers habiles et intelligents.

Cette théorie est encore un trait caractéristique du Musée autrichien. De même qu'en pratique, — ne l'oublions pas, — il sépare l'enseignement des arts industriels de celui des beaux-arts proprement dits, de même il le sépare, dans une certaine mesure, du travail manuel. Il se montre en cela l'adversaire du *Gewerbe Museum* de Berlin, dont les idées, — autant que je puis en juger par le programme, car je n'ai pas vu cette institution, — paraissent de prime abord plus démocratiques et plus populaires. Le *Gewerbe Museum* s'est entièrement réglé sur la situation de la classe ouvrière; il s'est allié à la corporation des artisans de Berlin, il a choisi pour ses cours les heures du soir dans la semaine, et le dimanche seulement celles du jour. L'éducation artistique qu'il donne n'est donc qu'accessoire ; il formera des ouvriers habiles possédant une teinte des arts, mais non des dessinateurs capables d'apporter dans leurs compositions ce goût mûri par une longue initiation aux secrets du beau. Son système est incomplet et ne portera de fruits que dans un avenir éloigné; celui du Musée autrichien, au contraire, est complet : dans son école, il forme dès à présent de vrais artistes industriels, et l'autorisation seule du gouvernement, non la bonne volonté, lui manque pour organiser à Vienne et dans la province les cours du soir et l'enseignement général du dessin ou du modelage.

Ne croyons pas cependant que le *Musée autrichien* ait l'ambition de fonder une sorte d'académie ne relevant que d'elle-même, et cherchant à élaborer quelque système d'esthétique plus ou moins abstrait. Plus que tous ses rivaux, il s'est pénétré de la nécessité d'une union profonde avec l'industrie. Il reconnaît que, sans un contact fréquent et multiple avec les producteurs et les consommateurs, il ne saurait prospérer. Il entretient des relations avec les principaux industriels de l'empire, et il se préoccupe des questions d'intérêt matériel autant que de celles d'esthétique. On le verra faire des démarches pour procurer aux sculpteurs en bois du Tyrol la matière première dont ils ont besoin, réclamer avec insistance l'établissement d'un laboratoire de chimie indispensable à telle ou telle industrie; il signalera un gisement de marbre, ou bien encore une concurrence dangereuse qui apparaît au bout de l'horizon. Si l'on voulait estimer en argent les services de cette nature qu'il a déjà rendus à l'Autriche, on trouverait qu'il a gagné au quadruple ce qu'il a coûté. Le côté technique est l'objet d'une sollicitude constante; les

*Comptes rendus* annoncent les perfectionnements nouveaux, ils contiennent les rapports d'hommes spéciaux sur les matières brutes[1] ou sur des procédés de fabrication, sur l'enseignement technologique, etc.

Relativement au goût, le Musée professe le large éclectisme qui distingue notre époque. Il ne favorise ni ne proscrit aucun style, mais il cherche à révéler les avantages de chacun d'eux et à faire apprécier le beau sous toutes ses formes ; il admet l'antiquité classique aussi bien que les productions allemandes du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle, les industries de luxe et l'art plébéien. « Nous enseignons à nos élèves à bien faire, me disait le directeur, et non à exceller dans le gothique, dans la Renaissance ou dans le rococo. Nous souhaiterions à la vérité qu'il vînt en aide aux artistes éminents qui veulent rétablir à Vienne, dans l'architecture notamment, les traditions saines et nobles, de préférence à celles des époques de décadence ; nous souhaiterions qu'il prêtât un concours efficace à Théophile Hansen, imbu du génie hellénique, à M. Schmidt, le Viollet-le-Duc de Vienne, et qu'il fît triompher dans les grands arts les principes qu'il protége dans les petits. Mais il ne le peut pas. Il n'a pas sur les écoles le même droit que le Musée de Kensington, et en attendant que le gouvernement lui accorde ce qu'il ne saurait lui refuser sous peine de contradiction, il est réduit à défricher laborieusement le coin de terre qu'il lui a assigné. »

Fixé dans son programme, limité par ses principes et par les circonstances, le Musée autrichien pouvait commencer à fonctionner. Son premier soin fut de faire une enquête sur toutes les collections publiques et privées qui pourraient alimenter ses expositions, et de s'installer tant bien que mal dans sa résidence provisoire, le *Ballhaus*.

Trois salles de dimensions inégales, situées au rez-de-chaussée, et très-bien éclairées, reçurent les objets prêtés ainsi que les acquisitions du Musée, une quatrième la bibliothèque ; on en réserva une cinquième aux lecteurs et aux dessinateurs. Les ateliers de moulage et de photographie, les bureaux, trouvèrent place au premier, et à l'heure qu'il est, après six années d'existence, cette installation improvisée subsiste encore, en attendant l'achèvement du nouveau musée (en 1871). Elle est plutôt insuffisante qu'incommode ; une petite partie seulement des collections peut être exposée au public.

Des manuscrits à miniatures, des dessins de l'*Albertina*, des armes, des vases précieux, les costumes du sacre, et une foule d'autres mer-

1. Le Musée réunit aussi une collection de matières premières ; il possède de nombreux échantillons des pierres employées en Autriche dans l'architecture et dans les autres arts.

veilles firent les frais de la première exposition. On l'ouvrit au public dès le 21 mai 1864, un an après le décret qui ordonnait la création du Musée. L'empressement des Viennois fut grand, et depuis il ne s'est pas ralenti. En 1864, 56,890 personnes répondirent à l'appel, et au bout des trois premières années, le nombre des visiteurs avait atteint 277,062, c'est-à-dire un chiffre presque égal à celui des visiteurs du Musée de South-Kensington, situé dans une ville quatre fois plus peuplée (dans les les trois premières années de son existence, ce musée fut visité par 295,018 personnes). Aujourd'hui, leur nombre dépasse 100,000 par an, (1868 : 102,460), soit 8,000 par mois, 250 par jour. Depuis l'ouverture du Musée, plus de 600,000 personnes se sont succédé dans son enceinte[1].

Des œuvres d'art offertes à l'étude de la population viennoise, les unes changent, les autres restent. Dans la première catégorie figurent les objets prêtés. On en admet une nouvelle série tous les huit jours à peu près, et on les garde en général six semaines[2]. La direction du Musée cherche à les grouper autant que possible, et à leur donner ainsi plus d'intérêt pour telle ou telle classe d'artistes. Pendant mon séjour à Vienne, elle avait organisé deux expositions de ce genre ; l'une, comprenait une suite de manuscrits à miniatures italiens et français, dont les bordures présentaient une certaine analogie (des fleurs principalement), et fournissaient aux peintres de décoration les éléments d'une comparaison des plus instructives. L'autre ne renfermait rien moins que 80 pièces du *Trésor des Guelfes*, appartenant au roi de Hanovre, monuments inappréciables pour la connaissance de l'orfévrerie et de l'émaillerie du moyen âge.

Nous ne pouvons énumérer tous les chefs d'œuvre qui ont ainsi défilé dans le Ballhaus ; ce serait faire un inventaire des richesses artistiques de l'Autriche. Ajoutons seulement que le Musée cherche autant que possible à en perpétuer le souvenir ; il fait copier les objets les plus intéressants et place ces copies dans sa collection de modèles graphiques, ou bien les publie.

Les produits modernes sont également admis aux expositions, et depuis la fondation du Musée l'Autriche n'a guère vu naître de travail important qui n'y ait figuré. Cela n'est-il pas dangereux? Ne risque-t-on

1. Le nombre des visiteurs payants est peu considérable : de 2 à 3 0/0 (en 1868 : 2,157). Le musée est ouvert, les jours de la semaine (le lundi excepté) de 9 heures à 5 heures, le dimanche de 9 heures à 1 heure. L'entrée est gratuite, excepté les mardis et mercredis, où elle coûte 0,40 c.

2. Pour reproduire les objets prêtés, il faut l'autorisation expresse de leur propriétaire.

pas d'offrir précisément au public des échantillons de ce mauvais goût qu'on veut réformer? car le Musée ne peut faire usage de son droit de refuser les productions médiocres que sous peine de s'aliéner ces industriels dont le concours lui est indispensable. Les œuvres étrangères jouissent naturellement de la même faveur que celles de l'Autriche, et de nombreuses maisons françaises en ont profité jusqu'à ce jour.

Aux expositions temporaires prennent encore part les écoles. Le Musée a livré à la vue du public viennois les productions des élèves de l'école Kreling, et lui a ainsi fourni l'occasion de comparer ses forces avec celles de Nuremberg. Il a fait la même chose pour *l'Académie de Venise*. Enfin, en ce moment, il a préparé une exposition complète des concours et des travaux des élèves de l'*École centrale et spéciale d'architecture de Paris :* c'est là une preuve d'impartialité et de cosmopolitisme qui nous paraît au-dessus de tout éloge.

Les objets formant l'exposition permanente appartiennent tous au Musée; ils proviennent d'achats ou de dons. La liste en est trop longue pour que nous la reproduisions ici. D'ailleurs le manque de place condamne bon nombre d'entre eux à rester au dépôt, et nous serions fort embarrassé de décrire des richesses que nous n'avons pas vues. Contentons-nous de signaler quelques-uns des éléments qui composent le fonds du Musée.

Une des premières acquisitions a été celle de la collection de tissus du chanoine Bock; elle contient les matériaux les plus complets de l'histoire de cette industrie à partir du VII^e^ siècle, et offre à l'excitation de nos fabricants des modèles superbes. La première moitié de cette collection célèbre est entrée, comme on sait, au Musée de Kensington. Différents amateurs se présentèrent pour la seconde, absolument semblable à la première, mais M. Bock donna la préférence au Musée autrichien, et lui accorda même une diminution d'un tiers sur le prix; il la lui vendit pour 10,000 florins. Il en rédigea lui-même un catalogue excellent [1] (404 numéros), qui forme un vrai répertoire de cette branche si curieuse et si peu connue : on y trouve l'explication des procédés employés dans la fabrication de chaque étoffe, la liste des reproductions dont elles ont déjà été l'objet [2], et une foule d'autres détails précieux.

La collection d'estampes anciennes de M. Drugulin prit aussi le chemin du Musée autrichien. Elle contient 6,000 pièces relatives à l'orne-

1. 1865, in-8°. V-54 p.

2. La plupart de ces étoffes ont déjà été publiées, soit dans les écrits de M. Bock, soit dans les Mémoires des PP. Cahier et Martin.

mentation (de belles suites des graveurs français depuis Étienne de Laulne et Ducerceau jusqu'à Meissonier, Oppenord et J.-B. Toro; Le Pautre seul y compte près de 600 pièces); et depuis son entrée au Musée elle s'est augmentée de 3,000 numéros, parmi lesquels on remarque un choix précieux de recueils de modèles, surtout pour dentelles[1]. La direction, désireuse comme toujours d'en faciliter l'étude aux travailleurs, en a publié un catalogue en 1865, et les a classées de manière à pouvoir répondre sur-le-champ aux demandes les plus mal formulées. Elle en prépare en ce moment un catalogue illustré.

Dès l'ouverture du Musée, elle reçut de M. Friedland une belle collection de faïences françaises du XVII^e siècle jusqu'à nos jours, et plus tard des poteries hispano-moresques importantes. En 1866, elle acquit de M. Castellani, de Rome, deux cents vases provenant des fouilles exécutées à la nécropole de Cære. Elle s'enrichit aussi des dépouilles de la manufacture de porcelaine de Vienne, fondée en 1718, supprimée en 1867[2].

Deux séries curieuses, l'une de douze cents fragments de verre antique achetés à Depoletti, à Rome, l'autre de trois cent cinquante verres vénitiens et allemands du XVI^e au XVIII^e siècle, achetés à Schlaunitz, à Dresde, fournirent un noyau de verrerie. Puis vinrent des émaux de Limoges, des cloisonnés chinois, des armes orientales, des reliures ayant appartenu à Groslier et tant d'autres chefs-d'œuvre que beaucoup de branches des industries de luxe sont aujourd'hui au complet, et que toutes les autres sont assez bien garnies pour défrayer pendant de longues années les fabricants autrichiens des plus excellents modèles.

J'approuve surtout le Musée d'avoir dépouillé dans ces achats tous

1. Plusieurs de ces recueils sont uniques.

2. M. Falke a retracé, dans une conférence publiée en brochure, l'histoire de cet établissement grandiose, qui occupait jusqu'à 500 ouvriers (en 1799). Qu'il nous soit permis d'emprunter à son travail quelques détails qui ne sont pas étrangers à notre sujet. La manufacture formait elle-même les artistes dont elle avait besoin, et, lorsque les moyens d'instruction dont elle disposait n'étaient pas suffisants, elle envoyait les élèves terminer leur éducation artistique à l'étranger. Le matériel qui servait à leurs études dans l'intérieur de la manufacture n'était autre que celui des écoles des beaux-arts: de nombreux moulages d'antiques célèbres, de bustes, de gemmes, et quelques moulages des chefs-d'œuvre de la Renaissance, une collection de gravures en taille-douce, appartenant à la deuxième moitié du XVIII^e siècle, puis de dessins de fleurs, d'études d'après nature, et de compositions ornementales faites dans l'établissement même à la fin du siècle passé et exécutées avec une grâce, un fini rares de notre temps. — La décadence, comme nous l'avons fait remarquer, date du moment où la manufacture chargea les architectes de fournir les modèles.

les caprices du collectionneur, et d'avoir maintenu ferme et haut son programme, qui est l'enseignement, non la création d'un magasin de curio-



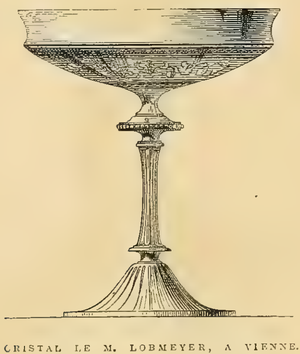
CRISTAUX DE M. LOBMEYER, A VIENNE.

(D'après les dessins de M. Th. Hansen.)

sités. Sans doute il n'a pas pu pousser l'abnégation aussi loin que la *Centralstelle* de Stuttgard, par exemple, qui, en fait d'objets anciens, ne possède que des moulages; les circonstances l'ont condamné à être le

pourvoyeur de toute l'Allemagne[1]. Pour fournir des reproductions à tous ces musées secondaires, à toutes ces écoles, il lui a fallu acquérir au poids de l'or des originaux. Mais il a su éviter les excès de *collectionalgie* qu'on a reprochés au Musée Kensington.

Le soin qu'il prend de se procurer toutes les œuvres contemporaines de quelque valeur ne fait que confirmer ce que nous venons de dire de ses tendances didactiques; il est à l'affût des productions remarquables créées en France, en Angleterre, et les offre comme modèles à l'industrie indigène; (et quel besoin cette industrie n'en a-t-elle pas, sauf quelques



CRISTAL DE M. LOBMEYER, A VIENNE.

(D'après le dessin de M. Th. Hansen.)

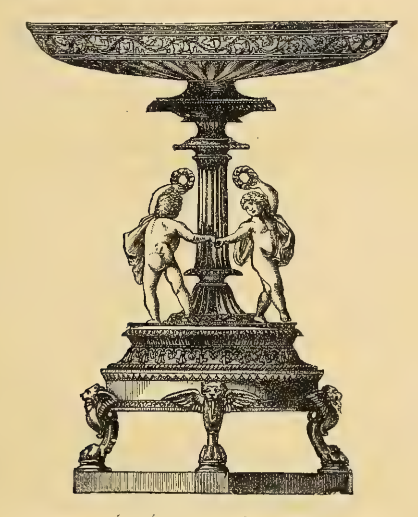
exceptions honorables, les tapis de la maison Haas, les verreries de M. Lobmeyer[2], les objets en maroquin de M. Klein[3], les bronzes de M. Hollenbach!) On ne rougit pas de ne pas savoir, on rougirait de ne pas vouloir s'instruire, et le Musée, en transportant la question de la supériorité artistique sur le terrain de l'enseignement et non sur celui de l'amour-propre national, a fait faire un pas gigantesque à l'industrie autrichienne. Lors de l'Exposition de 1867, l'empereur a accordé un crédit de 50,000 fr.

1. Le *Musée national* de Munich ne fait que commencer la publication des moulages et des photographies de ses collections.

2. Nous donnons la gravure de plusieurs vases exécutés par M. Lobmeyer, d'après les dessins de M. Hansen.

3. L'introduction de cette industrie, aujourd'hui si florissante, est due à l'architecte Van der Null.

pour acquisitions d'objets modernes, et divers particuliers ont fait à cette somme des additions importantes. On consacra naturellement toutes les ressources à l'achat de productions étrangères, et on rapporta du Champ de Mars la fine fleur de l'Exposition[1]; des objets en plomb de Monduit-Béchet, des vases de Franchi et fils, des reliures de Mame, de Gruel-Engelmann, des moulages d'antiques du musée Napoléon, des papiers



SURTOUT EXÉCUTÉ PAR M. LOBMEYER, A VIENNE,

D'après le dessin de M. Th. Hansen.

peints, des tissus, des terres cuites, (par exemple, le portrait de Th. Gautier, par Carrier-Belleuse), des bronzes japonais, des laques, des émaux cloisonnés[2], etc.

1. Plus de six cents numéros.

2. Le Musée a pour ainsi dire devancé le goût de l'Allemagne, en patronnant, dès 1867, l'art chinois et japonais, que la plupart des critiques allemands de l'Exposition de 1867 traitent encore de baroque et de barbare.

Il ne sera pas sans intérêt de connaître la classification des collections du Musée. Elle est basée sur les genres, et en second lieu seulement sur la chronologie, et se distingue ainsi de celle du Musée germanique de Nuremberg, du Musée national de Munich, dans lesquels le développement historique forme la dominante. Elle comprend

La bibliothèque[1] jointe au musée est déjà assez importante eu égard à sa fondation récente; elle comprend 2,415 ouvrages (celle de l'Union centrale en compte 1,230 seulement, mais ils sont en général plus précieux que ceux du Musée autrichien). Le soin jaloux avec lequel le Musée se tient au courant de toutes les publications étrangères devrait piquer d'émulation nos bibliothèques françaises. — Une quarantaine de lecteurs fréquentent la bibliothèque pendant le jour, et une trentaine le soir[2]. Son utilité n'est pas restreinte à la capitale : une foule de ses livres circulent dans les provinces de l'empire, et offrent aux industriels les leçons et les modèles les plus utiles.

Le couronnement du Musée autrichien sera le musée lui-même qui doit contenir toutes ces richesses et leur offrir un asile digne d'elles. Il ne sera terminé que dans dix-huit mois; mais nous pouvons dès à présent en donner à nos lecteurs une description détaillée; elle nous sera facilitée par les deux plans que M. d'Eitelberger a eu l'obligeance de mettre à notre disposition.

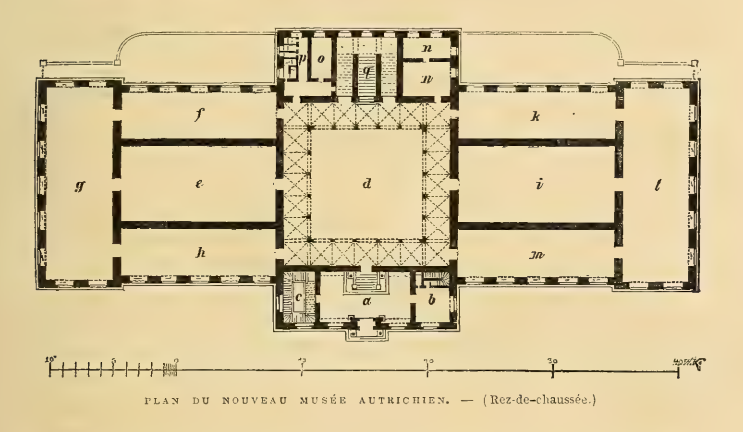
L'emplacement sur lequel on construit le Musée fait partie de l'ancien glacis, du *Ring*, le long duquel s'élèvent le nouvel Opéra et tant d'autres édifices somptueux, d'une architecture chaude et mouvementée, plus semblables à des palais qu'à des maisons de produit. Les terrains, soit dit entre parenthèses, s'y vendent aussi cher qu'à Paris sur le boulevard des Italiens. Le Musée se trouve du côté du Danube; il est acculé par derrière contre la Wien, ruisseau microscopique qui traverse la ville dans toute sa longueur et de côté, contre le Parc. Le choix de cet emplacement a donné lieu, dans le sein du conseil municipal, à de nombreuses discussions, qui prouvaient plutôt la sympathie que l'indifférence : le conseil craignait

24 sections. 1. Art textile en général. 2. Tissus et objets analogues (papiers peints, ornementation plane, etc.). 3. Laques. 4. Émaux. 5. Mosaïques. 6. Peinture sur verre. 7. Peinture. 8. Écriture, imprimerie, arts graphiques. 9. Illustration des livres. 10. Travaux en cuir. 11. Verrerie. 12. Céramique et plastique décorative dans ses applications à la céramique. 13. Ouvrages en bois, (ébénisterie, etc.). 14. Ouvrages sculptés en corne, ivoire, etc. 15. Vases et sculptures en marbre, albâtre et autres pierres. 16. Vases en cuivre, étain, zinc et laiton. 17. Vases en fer. 18. Horloges et cloches. 19. Bronzes. 20. Orfévrerie, métaux nobles. 21. Bijouterie, pierres précieuses. 22. Gravure en médailles et sur pierre. 23. Ornements généraux en relief. 24. Sculpture.

1. M. Schestag vient d'en publier un catalogue qui est en même temps un essai heureux de bibliographie des arts industriels. 1869, in-8°. VIII-180 pages.

2. Mentionnons aussi les conférences que le Musée organise chaque hiver et qui réunissent 2 à 300 auditeurs. Les sujets sont à peu près les mêmes que ceux des conférences de l'Union centrale.

que le Musée ainsi borné ne pût pas dans la suite recevoir les agrandissemens nécessaires. Mais c'était le seul terrain vacant, et il fallut passer outre à cet inconvénient. On confia la construction à un architecte habile, M. Henri Ferstel, qui a obtenu la médaille d'honneur à la dernière Exposition universelle et qui tient avec MM. Hansen et Schmidt le sceptre de l'architecture viennoise. Autant que j'ai pu en juger par l'état actuel des travaux, l'édifice (en style de la Renaissance, cela va sans dire) sera harmonieux et élégant. La modicité du crédit alloué (1,200,000 francs) a condamné l'architecte à l'emploi des briques comme matériaux principaux, et à une décoration des plus simples. Il compte racheter ce dernier défaut en alternant la façade de *graffiti*[1] et de médaillons en faïence peinte. La superficie totale sera de 3,596 mètres carrés. Entrons à l'intérieur. Un sous-sol contiendra le dépôt ainsi que les ateliers de moulage et de sculpture. Le rez-de-chaussée est divisé en neuf salles, dont trois (*e.*




PLAN DU NOUVEAU MUSÉE AUTRICHIEN. — (Rez-de-chaussée.)

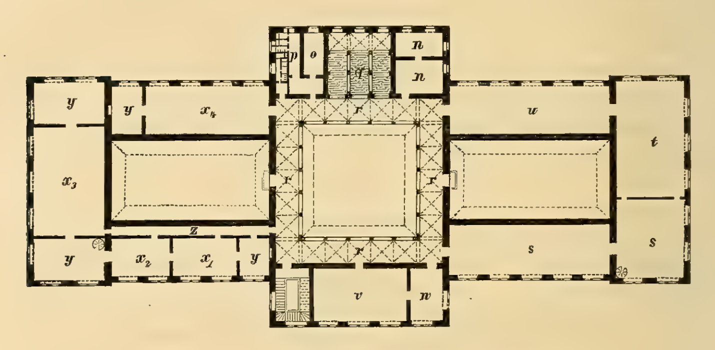
*d. i.*, plan n° 1) seront éclairées par le haut. Celle du milieu, *d*, est destinée à la plastique, *g* aux produits modernes[2], *f* à l'orfévrerie et aux arts analogues, *e* à l'art textile et aux tissus, *h* à la reliure et à l'illustration

1. Ce sera, dans la capitale de l'Autriche, le second exemple de ce genre de décoration si fréquent dans l'Allemagne du Nord. Le premier essai de graffiti a été fait sur une maison située sur le Ring, près du nouvel Opéra.

2. Les industriels étrangers pourront exposer dans cette salle celles de leurs œuvres que la direction aura agréées, et traiter avec elle de gré à gré pour la durée de l'exposition.

des livres. Les salles de droite contiendront : *k*, la verrerie et les ivoires; *i* les sculptures ornementales, *m* les travaux en fer, le bronze et les autres métaux, enfin *t* la céramique.

Le premier étage doit renfermer le logement du directeur, la salle des séances du conseil, l'école de dessin élémentaire, une salle de conférences (pour quatre à cinq cents personnes, plan nº 2, $x^3$, *y*), la bibliothèque (*y*, $x^4$), et les différentes sections de l'école, *u, s, t, u.*




PLAN DU NOUVEAU MUSÉE AUTRICHIEN. — (Premier étage.)

Cette disposition est simple et pratique. Il en est de même des détails, des communications, des mesures contre l'incendie, etc.

Le nouveau Musée sera inauguré en 1871 par une grande exposition (du 1er mars au 30 mai). Exclusivement ouverte aux industriels autrichiens, décidée à se passer de l'*éternel Paris*, elle formera dans une mesure plus restreinte le pendant de l'exposition que Kensington annonce pour la même époque, et nous offrira — à en juger par les listes d'adhésion — un tableau complet de l'industrie d'art autrichienne[1]. Après cette exposition, les collections seront définitivement installées dans le nouveau local.

Nous avons terminé l'étude de la composition intrinsèque du Musée autrichien et de son action sur les habitants de la capitale. Nous arrivons aux mesures destinées à répandre son influence au dehors. Elles

1. Les exposants n'auront rien à payer pour l'emplacement, mais ils ne recevront aussi ni primes, ni médailles, — disposition à noter. La récompense des meilleures œuvres sera l'acquisition qu'on en fera; l'Empereur a déjà destiné 100,000 francs à cet usage.

sont de deux sortes : les reproductions d'un côté, et les expositions ambulantes de l'autre. Les trois principaux moyens de reproduction du Musée sont : la galvanoplastie, le moulage, la photographie; à chacun d'eux correspond un atelier particulier. Les curiosités du Cabinet des médailles et des antiques, des couvertures de livres de la bibliothèque Saint-Marc de Venise, des bas-reliefs, des pendules, des bronzes antiques, des pièces d'armures de la collection Ambrasienne, ont été reproduits par la galvanoplastie et livrés au public pour des prix qui varient de 25 à 2,500 francs [1]. — Les photographies [2] sont au nombre de 250; le Musée les vend au prix de revient (le grand format, sauf quelques rares exceptions, coûte 1 franc, non collé). Elles représentent des dessins de la collection Albertine, des émaux, des reliures, des ivoires, des nielles, etc [3]. L'atelier de moulages a déjà produit 230 pièces, aujourd'hui répandues dans presque toutes les écoles de dessin de l'Allemagne, et abordables aux bourses les plus modestes [4]. Les publications, illustrées ou non, constituent un moyen moins parfait que les précédents, mais au moins aussi pratique : elles sont faites tant en vue de l'enseignement général que des besoins spéciaux de quelques industries indigènes [5]. L'excellent bulletin mensuel du Musée, auquel nous avons emprunté tant de renseignements, sert à entretenir des relations suivies entre le Musée, les provinces et l'étranger [6].

Le second mode d'action sur les provinces, c'est le système des ex-

1. Catalogues français et allemand.

2. On peut en voir une collection à l'*Union centrale*.

3. Le Musée a en outre fait deux publications à part fort importantes : les vêtements bourguignons du trésor impérial, 12 photographies in-folio, et les couvertures de manuscrits de la bibliothèque Saint-Marc, 10 photog. avec texte.

4. On en trouve depuis 0,30 c. jusqu'à 130 francs (par exemple l'Apollon du Belvédère, grandeur de l'original). — La Chambre du commerce de Vienne dépense chaque année 2,000 francs pour doter les écoles de ces moulages.

5. *Contours de Vases antiques*. 1866. 20 feuilles, prix 3 florins : *Ornements de Vases antiques*. 15 feuilles chromolithog. 1866, prix 5 florins. *Le Recueil de modèles de broderies et de dentelles,* de Hans Sibmacher (fac-simile de l'édition de 1597), prix 4 florins. Les *Projets d'Ottavio Strado pour des vases somptuaires en or et en argent* (autographié d'après l'original conservé à la bibliothèque du prince de Mennsdorf-Dietrichstein), avec texte, prix 7 florins 1/2, etc., etc. Il prépare une publication sur la marqueterie italienne, et il a envoyé exprès en Italie un artiste attaché au Musée pour recueillir des modèles de cet art.

6. Il vient d'entrer dans sa 5e année. Il consacre une large place aux institutions et aux industries de la France. Les derniers numéros contiennent entre autres : un article de M. de Schwarz sur le nouveau Musée d'Amiens, de M. D'Eitelberger sur l'Exposition de l'Union centrale, sur l'École centrale et spéciale d'architecture, etc.

positions ambulantes; elles servent à familiariser la province avec les vues du Musée, à les entraîner dans le mouvement, et à leur offrir de bons modèles. Les principales villes d'Autriche en ont déjà profité : en 1864, Gratz, Salzbourg, Brunn; en 1865, les mêmes villes (preuve de la sympathie des habitants), et en outre Pressbourg, Linz, Leitmeritz. L'exposition de cette dernière ville fut visitée par 6,000 personnes pendant sa courte durée de 35 jours. En 1868, ce fut le tour de Reichenberg, en Bohême, siége d'industries importantes (tissus, verrerie, céramique, quincaillerie). L'exposition compta près de 8,000 visiteurs, tous payants (5,873 : 0 fr. 40; 1809 : 0 fr. 20), et couvrit ses frais. En octobre 1868, Prague imita cet exemple; mais le comité d'organisation fut moins heureux que celui de Reichenberg. Malgré l'assiduité du public (en 5 semaines, 17,000 personnes payant 0 fr. 10 ou 0 fr. 20, selon les jours), il eut à supporter un déficit de 8,000 francs environ. En 1869 enfin, Brunn, Linz, Pilsen et Inspruck formèrent des expositions importantes. Celle de la première de ces villes fut organisée par la *Société industrielle de Moravie*; elle comprit des œuvres anciennes et modernes, étrangères et indigènes. Le Musée autrichien, le Musée germanique de Nuremberg, le Musée et le chapitre du dôme de Brunn, le couvent des Augustins de Raygern, etc., lui fournirent, à titre de prêt, des œuvres d'art anciennes. (7,200 visiteurs.) L'exposition de Linz ne comprit que des objets d'église. Celle de Pilsen (en Bohême) comptait 230 exposants, parmi lesquels le Musée autrichien seul avait envoyé 227 numéros. *Quinze mille* personnes la visitèrent du 11 au 25 septembre.

Une foule de villes sollicitent du Musée, soit la faveur d'une exposition spéciale, soit l'adjonction d'œuvres anciennes à une exposition de produits modernes. (Les comités des expositions agricoles, ou de machines même, lui adressent des demandes analogues, mais naturellement sans succès.) Elles n'obtiennent pas toujours une réponse favorable; le Musée s'informe d'abord de l'opportunité de l'exposition et ensuite du genre de modèles le plus nécessaire aux industries locales; il accordera de préférence des vases et des cristaux à un pays de verriers, des travaux en métal à une contrée riche en établissements métallurgiques. Quelquefois il engage les principales maisons de Vienne ou d'autres villes à joindre à ses envois des échantillons de leurs produits, et il donne ainsi à une partie de l'Autriche un tableau fidèle et vivant de l'activité et des progrès d'une autre partie.

Dans ces expositions il renonce à tout bénéfice. Mais il a l'habitude de stipuler que l'excédant des recettes servira à doter les écoles du pays des plâtres du Musée. Cette condition, fort équitable, a déjà produit des

résultats assez importants : l'exposition de Reichenberg, pour n'en citer qu'une, valut aux écoles des environs une série de moulages d'une valeur totale de 800 francs; et, à l'occasion de celle de Prague, un particulier consacra 2,000 francs au même objet.

Les relations avec l'étranger, on le comprend, ne comportent pas la même abnégation, mais elles témoignent d'un esprit large et libéral; le dévouement du Musée aux intérêts autrichiens ne sort pas des limites d'une concurrence franche et loyale. Avec la France, notamment, elles sont aussi cordiales et aussi suivies que possible. Le Musée de Lyon, entre autres, a reçu les moulages du Musée autrichien, et en échange il lui a envoyé une belle collection d'échantillons de soieries. De nombreuses maisons de Paris ou de province, MM. Mame, Deck, Goupil, Leroy, Bezault, Huby, Christofle, Hochaud, etc., etc., lui font parvenir, à titre de dons ou de prêts, leurs œuvres les plus remarquables. L'École d'architecture de M. Trélat a consenti, comme nous l'avons vu, à envoyer au Musée autrichien les concours de ses élèves, etc., etc.

De quelque côté donc que nous tournions nos regards, nous trouverons dans cette belle institution activité intelligente et succès sérieux. Les savants, les archéologues qui la dirigent ont su se familiariser avec la pratique et devenir tour à tour hommes d'affaires, industriels, artistes. Parti de la cour et de l'aristocratie, le Musée a réussi à se rendre populaire et à revêtir un caractère national. Il n'a jusqu'ici qu'un maître, le gigantesque Kensington, plus vieux de dix ans et vingt fois mieux doté[1]; mais grâce à une sage administration de ses ressources, grâce au réveil éclatant de la nation, il ne tardera pas à imprimer à l'industrie autrichienne un essor pareil à celui de l'Angleterre.

1. Pour 1869-1870, 92,086 livres sterlings, près de deux millions et demi de francs!

EUGÈNE MÜNTZ.

*(La suite au prochain numéro.)*



# PRUD'HON

## SA VIE, SES ŒUVRES ET SA CORRESPONDANCE[1]

### IX.



Nous possédons encore trois lettres de Prud'hon écrites de Rome. Deux d'entre elles, adressées à M. Fauconnier, ne portent point de date ; mais elles se rapportent l'une et l'autre à Drouais, qui arriva en 1785 à Rome, où il mourut en 1788. Or c'est en 1786 que Drouais exécuta son *Marius*. On peut donc supposer que les lettres où Prud'hon parle avec tant de jugement et d'élévation de son art, tant de modestie de lui-même, un sens critique si juste et si fin de l'ouvrage du jeune pensionnaire de l'Académie, sont de 86 ou de 87 au plus tard. L'autre lettre écrite à M. Devosge pendant la dernière année de séjour de Prud'hon à Rome est toute personnelle, et elle complète l'ensemble des renseignements sur le caractère et sur les idées de l'artiste, que j'ai voulu tirer de cette longue correspondance.

« Mon ami, faites-moi le plaisir de rabattre beaucoup de l'opinion trop avantageuse que vous avez conçue de mes talents nés ou à naître, afin de ne pas vous exposer au ridicule de vous être trompé et pour ne pas me donner la mortification de voir que vous l'avez été. Une bonne manière de voir, mon ami, ne suppose pas toujours celle de bien sentir, ni des facultés suffisantes pour la mettre en pratique. On peut avoir des principes excellents, savoir généralement bien tout ce qu'il faudrait

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. II, p. 377 et 495, et t. III, p. 14.

pour faire de belles choses, mais le sublime de l'art est d'en savoir faire une application juste et sentie sur ce qu'on veut faire; c'est là le point de la difficulté. Dans la peinture, il y a tant de moyens de plaire au plus grand nombre que souvent, en ne cherchant et n'employant que les moindres, on se trouve avoir fait un bon tableau ; mais le malheur est qu'on oublie tout juste ce qu'il eût fallu pour le rendre sublime. Pour m'expliquer, mon ami, je dirai qu'on s'occupe trop de ce qui fait le tableau et pas assez de ce qui donne l'âme et l'énergie à ce qu'il doit représenter. On pense au brillant du coloris, à l'effet magique du clair-obscur, à la variété goustueuse des teintes, un peu au dessin, mais mesquinement. On s'occupe même des passions que présente le sujet; mais ce à quoi on ne pense plus et qui était le but principal de ces maîtres sublimes qui voulaient faire impression sur l'âme, c'est de marquer avec force le caractère dû à chaque figure, qui, venant à être émue dans le sentiment de ce même caractère, porte avec elle une vie et une vérité qui frappent et ébranlent le spectateur. On voit dans des tableaux et sur les théâtres des hommes qui montrent des passions, mais qui, faute d'avoir le caractère propre de ceux qu'ils représentent, *n'ont* toujours l'air que de jouer la comédie ou de singer ceux qu'ils devraient être; de plus, au lieu de *ce charme* de couleur et de ce beau contraste de teintes qui ne sont que clinquant et qui ne font l'effet que d'un *mensonge et* non de la vérité, il doit régner dans un tableau un ton doux et tranquille, mais vigoureux, q*ui plaise au spectateur* sans l'éblouir et laisse l'âme jouir de tout ce qui l'affecte. Pour ce qui regar*de le dessin,* une partie de sa beauté consiste à le varier suivant le caractère des figures et l'autre se tr*ouve dans des* formes nobles, larges et bien nourries. Un beau et savant sentiment de la nature en off*re un côté plus* vrai qu'une copie après elle servile et minutieuse. Vous voulez, mon ami, que je vous parle *des artistes* qui sont arrivés à Rome quelque temps avant moi; de tous ceux-là, et même de tous ceux qui y r*ésident depuis plusieurs* années, M. Drouais est celui qui se distingue le plus; il suit la manière de M. David en *évitant* tout ce qui peut fasciner et éblouir les yeux de ceux qui n'ont pas le sentiment fin et délic*at. Le désir* violent de faire du fracas et l'ambition de la gloire et des applaudissements sont les guides qu'*on préfère;* mais, mon ami, l'ambition est souvent un mauvais guide; elle ôte cette tranquillité d'â*me nécessaire* pour opérer sainement et avec justesse. Une certaine affection, un certain amour dans ce qu'on fait et non pour ce qu'on fait, et le plaisir qu'on aura si on réussit, attisent plus facilement le génie et aiguillonnent bien mieux le sentiment que ne peuvent faire toute la tor-

ture et l'agitation que se donne un ambitieux. M. Drouais joint à une grande facilité de peindre tout ce que j'ai dit ci-dessus en premier, et il lui manque, ainsi qu'aux autres, tout ce dont j'ai parlé en second. La peinture est une histoire qui doit nous donner une idée juste des choses qu'elle traite et des différents caractères des héros qu'elle présente, et qui, sans cela, perd ce qu'elle a de plus intéressant. Pour ce qui me regarde, mon ami, j'ai bien la volonté de bien faire s'il m'était possible, non cependant pour délecter autrui, mais bien pour ma propre jouissance et satisfaction. Mais les moyens! Qui me les donnera, si je ne les ai pas naturellement? et qui peut se flatter de les avoir et d'être plus privilégié que les autres?..... Quoi qu'il en soit, en faisant son possible, il faut savoir être content. Tel est le cœur de l'homme; ses désirs, quelquefois, s'étendent au delà de la possibilité! Enfin, mon ami, si je ne réussis pas, je m'en consolerai dans votre amitié. Adieu, conservez-vous, et aimez-moi toujours. Mes respects à Mme Richard, et bien des amitiés à M. Silvain, à Chamuffin, etc., etc. [1]. »

« Mon ami, — En bon chrétien, je vous pardonne les reproches que vous me faites, et, comme ami, je me rends à vos raisons, qui m'ont effectivement convaincu que, dans le commerce intime d'une amitié sincère, les bons cœurs comme les nôtres ne peuvent qu'y gagner. Je mets même à part les avantages du côté de l'art qui certes ne sont point des bagatelles; et puisque c'est vous amuser que vous parler peinture, touchons un peu à ce point-là. Vous vous plaignez de ce que je ne vous parle point du tableau de M. Drouais; il me semble vous avoir dit quelque chose à ce sujet dans ma dernière lettre : si ce n'est sur son tableau en particulier du moins sur sa manière en général. Je ne sais si vous vous en rappelez. Mais pour en revenir au tableau, faisons l'application de ses principes sur le sujet qu'il a traité et je vous dirai en même temps ce qu'il m'en semble. D'abord, sur la composition, il me semble que, selon l'histoire, Marius, qui se trouvait dans un endroit assez obscur (suivant qu'il paraît par le fond même du tableau), n'aurait point dû avoir ce brillant outré que M. Drouais lui a affecté particulièrement. Ensuite que signifie ce bras tendu de Marius, qui semble reprocher au soldat sa lâcheté, tandis qu'au contraire il lui dit d'un ton de voix terrible : « Malheureux, oserais-tu bien tremper tes mains dans le sang de Marius! » Lesquelles paroles, jointes à un regard effrayant, intimident,

1. « A Monsieur Fauconnier, » etc. — Cette lettre, qui appartient à M. Pelée, a été déchirée. Les quelques mots illisibles ont été restitués par M. E. Marcille dans la copie qu'il a bien voulu me communiquer. Ils sont imprimés en caractères italiques.

émeuvent et épouvantent le soldat qui prend la fuite. Que fait-il donc, ce soldat, à se cacher gauchement de son manteau, et dont la tête n'exprime aucun sentiment? Pourquoi, épouvanté qu'il doit être, ne recule-t-il pas? C'est ce qu'il faudrait demander à l'auteur : car il est difficile de deviner son intention. De plus, Marius, dont les chairs d'un style pauvre ne me présentent qu'un mendiant, pourquoi, au leu d'un caractère misérable, ne m'a-t-on point donné, soit dans le style de sa tête, soit dans les formes de son corps, l'idée d'un grand homme, mais féroce, sanguinaire et cruel? Alors j'eusse vu Marius lui-même qui, ému, quoique tranquille en apparence, ne marque sa supériorité que par un regard fier et terrible et en des paroles dont le son menaçant fait fuir l'assassin. En général, mon ami, on prend moins garde à ce qui convient au sujet, à l'action et au caractère des figures qu'à ce qui plaira à l'œil et à ce qui pourra l'éblouir : beaucoup de clinquant qui le fatigue, au lieu de ce beau repos de couleur qui ne laisse dominer que l'action des figures, permet au spectateur de les fixer sans s'étourdir, lui donne le temps de se pénétrer du sentiment qui les anime et fait qu'il ne lui reste dans l'âme que le caractère du héros qu'il a cru voir. On s'attache malheureusement à ce qui fait un tableau et de la peinture, au lieu de ne chercher simplement qu'à représenter une action dans toute la force de la vérité et du sentiment, sans prétendre la farder, l'embellir à force d'art et par conséquent la gâter. Les tableaux actuels me semblent la boutique d'un marchand de drap qui, pour attirer du monde chez lui, étale au dehors ses étoffes les plus brillantes afin de pouvoir faire passer celles qui sont d'une mauvaise qualité de drap. Le clinquant alors l'emporte sur l'essentiel. Vous me dites, mon ami, qu'on préfère le tableau de M. Drouais à celui de M. David[1]. Si on n'envisageait que la facilité du pinceau dans celui de M. Drouais on aurait raison. Mais ce sera un bien petit avantage lorsqu'on voudra comparer Marius à l'action intrépide des trois Horaces, qui jurent avec une fermeté incroyable de verser jusqu'à la dernière goutte de leur sang pour sauver la patrie. C'est alors que le sentiment prédominant fait disparaître toute idée de peinture. On a grand tort, mon ami, dans cette préférence. C'est la marque d'un goût dépravé, d'un sentiment émoussé et factice, qui n'est plus capable de sentir le vrai beau, et à qui le colifichet a droit de plaire davantage; oui, on a perdu la marche de la nature et on ne la sent plus dans sa simplicité et dans sa force. On veut la définir par des raisonnements spiritueux et alambiqués qui ne s'attachent qu'aux minuties défec-

1. *Les Horaces* furent exposés à Paris en 1785.

tueuses et glissent sur l'essentiel sans daigner seulement y faire attention. Adieu, mon ami, je suis dans le même cas que vous; je m'arrête où le papier me manque. — Je serai toute ma vie votre ami. Mes compliments à votre frère, à Chamuffin, etc. [1] »

Quoique nous ne connaissions pas l'époque précise du départ de Prud'hon, il est probable qu'il l'effectua à la fin de 1787 ou au commencement de l'année suivante. Son temps de pensionnat était expiré, et on a vu plus haut qu'il avait refusé l'offre que lui faisait M. Devosge de solliciter des États de Bourgogne la continuation de son traitement pendant trois nouvelles années. Cependant, au moment de quitter cette ville où il avait trouvé, avec d'admirables enseignements, cette vie sans soucis matériels, ces loisirs féconds, si nécessaires à l'artiste, il hésite et il explique à M. Devosge les raisons qui lui ont fait décliner ses offres de services et le projet qu'il a imaginé. Les États de Bourgogne lui continueront sa pension pendant trois années, dont il passera deux à Rome et la dernière à Paris. De son côté, pour s'acquitter envers la Province, il fera des tableaux relatifs à la vie du grand Condé. Il paraît qu'on ne donna pas suite à cette proposition, car la lettre suivante est, à notre connaissance, la dernière que Prud'hon écrivit de Rome à M. Devosge, et nous verrons plus loin qu'en novembre 1789 il était installé à Paris, et depuis assez longtemps, semble-t-il.

« Rome, ce 28 août 1787. — Monsieur, les tendres et infatigables marques que je reçois journellement de votre amitié m'affectent d'une manière bien sensible. En tout elle est toujours prompte et active; aucune occasion ne lui échappe à m'être utile, et elle agit à mon égard avec une affection si pleine de délicatesse qu'à chaque fois elle ajoute à la peine que me fait éprouver l'impossibilité de mettre à preuve mon zèle et ma reconnaissance. J'espère cependant qu'une fois arrivera le moment où mon cœur pourra se satisfaire dans toute l'effusion de sa tendresse; car, si ce n'était cet espoir, comment la sensibilité délicate pourrait-elle souffrir qu'on agisse sans cesse pour elle et être dans l'inaction? A une condition aussi pénible, le cœur ne voudrait recevoir aucun service de l'amitié, car des paroles ne suffisent point à l'amitié reconnaissante : elle voudrait agir, et c'est ce qui manque à la mienne.

« Je veux cependant en venir à l'objet à la réussite duquel votre bonté s'est employée avec tant de chaleur, et à l'avantage duquel elle

1. « A Monsieur Fauconnier. »

m'excite à faire de mûres réflexions. Sans préventions pour mon talent, que l'étude des grands maîtres et de l'antique me met tous les jours à portée de connaître le point où j'en suis, je ne sais que trop de quelle utilité me serait un séjour de trois ans de plus à Rome, cette ville remplie de chefs-d'œuvre. Cependant la crainte de contracter des engagements et de n'être pas fidèle à ma parole (non quant à ce qu'on exigerait de moi, mais quant à mon séjour), de laquelle je serais peut-être forcé à me rétracter à cause des incommodités fréquentes causées par le climat du pays* m'a fait d'abord refuser, quoique avec regret, un parti aussi avantageux; cependant, après avoir réfléchi, et pour ne pas

* Nota. « Raisons plus particulières : j'ai une femme et un fils qui souffrent de misère et qui n'attendent qu'après moi pour les en tirer, quoiqu'à beaucoup près je ne trouve point mal d'(être) éloigné de la première à cause de son caractère, qui n'est guère compatible avec le mien; cependant je leur dois un sort à l'un et à l'autre. Il ne serait déjà que trop temps d'y penser, et si MM. les Élus m'accordaient ce que j'ose vous prier de leur demander par la suite de ma lettre, je verrais jour à pouvoir donner quelques secours à ma femme et à mon fils à peu près vers le temps que finirait celui de la pension des trois ans en sus (voyez la suite de ma lettre), au lieu que si je la consomme tout entière à Rome, lorsque je retournerai après tout ce temps-là à Paris, je m'y retrouve comme la première fois, avec peu de connaissances, sans ressources pour travailler, du moins à quelques ouvrages qui pourraient me faire connaître, ne pouvant venir à mes fins, ou du moins que fort tard, et je m'y vois encore longtemps avec le chagrin sur le cœur de sentir misérables des personnes qui m'appartiennent sans pouvoir les aider encore de sitôt. Voilà la plus forte raison qui me fait refuser et qui me fera persister dans mon refus si ces messieurs n'adhèrent point à ce que j'ose vous prier de leur demander, pour moi du moins. S'ils ne consentent point à ce que je leur demande, mon temps fini, je retourne végéter à Paris le temps à peu près que j'aurais pu passer à être heureux à Rome, afin de chercher à me produire peu à peu, pour être en état, peut-être après un an ou deux, qui sait? de pouvoir procurer quelque soulagement à ma misérable famille, et abréger au moins autant qu'il sera possible le temps de sa misère.

« Pour ce qui est de la gratification que vous me faites espérer, je vous supplie, Monsieur, de vous restituer d'abord les cent écus que vous avez eu la bonté d'avancer à ma femme, et ensuite, s'il reste quelque chose, peu ou beaucoup, de vouloir bien le lui faire parvenir pour subvenir à ses besoins [1].

1. Je ne connais pas l'original de cette lettre, mais il me paraît probable que la note précédente était toute confidentielle, personnelle à M. Devosge, écrite sur une feuille à part, tandis que la lettre pouvait au besoin être communiquée aux états de Bourgogne.

perdre autant qu'il dépend de moi, une occasion qui serait si profitable à mon avancement, voici ce que j'ai pensé, et que j'ose vous prier, Monsieur, de représenter et de proposer à MM. les Élus qui se portent avec tant de zèle aux progrès des arts.....

« Excité par l'émulation et flatté par le plaisir de faire deux tableaux de composition pour la Province, ayant de plus par là un sujet de lui témoigner ma reconnaissance, j'ai pensé, dis-je, que si on m'envoyait au plus tôt la Vie ou un Mémoire des actions héroïques du grand Condé, je commencerais de longue main à faire les recherches et études conséquentes et relatives aux sujets qu'on aurait choisis ou que je choisirais moi-même, afin de porter ces ouvrages à la perfection dont je suis capable et les faire approcher autant qu'il me serait possible de la grandeur du héros qu'ils auraient à représenter. Vous savez de plus, Monsieur, que les œuvres de génie ont besoin de réflexion, le fruit de laquelle entretient ce feu lent, mais soutenu, qui donne de l'énergie au sentiment et de la force à l'exécution ; car le vrai génie n'est autre chose qu'un sentiment profond et raisonné, nourri par la réflexion, et seul capable de conduire avec vigueur un ouvrage jusqu'à sa fin, au contraire de ce feu évaporé, dont les productions informes et extravagantes sont toujours mal digérées et mal senties. Je dis donc qu'après avoir exécuté ces deux tableaux à Rome, le temps qui me resterait encore de la pension, et que je tiendrais de la bonté de ces messieurs, j'irais le passer à Paris. L'avantage qu'il y aurait pour moi en cela serait de ne pas me trouver dans cette capitale dénué de secours, sans lesquels un jeune artiste est souvent embarrassé à commencer une carrière pénible, qui est souvent interrompue et quelquefois même impossible à continuer, malgré ses talents, faute de moyens pour lui faciliter à les mettre au jour. Je dis de plus que MM. les Élus ne m'accorderaient la continuation de la pension pour compléter les trois années en sus qu'autant qu'après avoir reçu les tableaux ils en seraient satisfaits et que l'ouvrage mériterait à l'auteur la faveur qu'il leur demande. Voilà, Monsieur, ce que je désirerais, et, sans cet acquiescement, je n'ose prendre sur moi des engagements que je craindrais, soit par les circonstances, soit par la disposition des choses, de ne pas remplir jusqu'au bout. Je crois aussi que ma proposition, loin d'être déraisonnable, puisque ces messieurs ont à cœur la gloire et l'avancement (des arts), doit leur paraître, au contraire, seconder leur intention bienfaisante sans blesser nullement les intérêts particuliers de la Province. Voilà ce qu'il faut que votre amitié sollicite pour moi, ou autrement je ne puis me résoudre à rien accepter, quoique j'aie toujours eu envie démesurée de rester environ deux ans de plus à Rome que le

temps fixé par ma pension présente. Si donc ce que je demande m'est accordé, ces messieurs auront mis le comble à leurs bienfaits. J'aurai la double satisfaction de rester à Rome à peu près le temps que je désire et d'arriver à Paris avec les moyens d'y faire quelques ouvrages pour me produire et commencer avec agrément un sort dont l'espoir me fera envisager le succès facile; j'aurai aussi le doux plaisir de voir pendant du temps votre cher fils à Rome, cette maîtresse des beaux-arts, de lui donner les premiers indices de s'y conduire, tant par rapport à son étude qu'à sa vie privée, et, qui sait? peut-être de lui être utile, de plus, à son retour à Paris, si le sort ou la fortune m'y favorise. Votre amitié, Monsieur, qui s'intéresse si affectueusement à ce qui me regarde, sentira, après avoir lu celle-ci, combien une telle condescendance me serait avantageuse, et ma reconnaissance pour un service aussi signalé serait sans bornes et n'aurait jamais de fin.

« Pour parler de mon tableau, votre bonté à empiété sur les droits de la justice en me faisant des compliments sur un ouvrage qui en mérite peu, ou, pour dire mieux, pas du tout.

« Conservez-moi votre amitié, et permettez-moi toujours d'être, avec l'attachement le plus tendre et le plus sincère, Monsieur, votre très-humble, très-obéissant serviteur, ami et élève.

« PRUD'HON.

« Assurez, je vous prie, M^me^ Devosge de mon respect, M. Monnier de mon amitié et de mon attachement, et j'embrasse mon cher petit Anatoile, au souvenir duquel je suis extrêmement sensible, ainsi qu'à celui de toute votre aimable famille, à qui je souhaite toutes sortes de biens et de plaisirs. »

C'est ici que se terminent les longues années d'apprentissage de Prud'hon. Sans y avoir rien produit d'important il avait acquis, à Rome, par des études poursuivies, autant qu'on en peut juger par ses lettres, avec beaucoup d'ordre et un rare discernement, la somme de science technique et l'éducation du goût que cette ville unique est plus propre qu'aucune autre à donner à un jeune artiste : il avait beaucoup vu, beaucoup réfléchi, beaucoup rêvé surtout. Il va maintenant se lancer dans la vie active, où il ne trouvera qu'un bonheur bien mélangé et des succès pendant longtemps incomplets et disputés.

## TROISIÈME PARTIE

(1784 à 1803)

### X.

Tout porte à croire que, poussé par un invincible désir de revoir sa patrie et ses amis, Prud'hon quitta brusquement Rome pour Paris. On a vu par ses lettres à quels accès de mélancolie, de détresse morale, le jeune artiste était sujet. Il ne pouvait vivre dans la solitude plus longtemps. Canova, dont le nom commençait à être connu, et avec qui Prud'hon s'était beaucoup lié pendant son séjour à Rome, avait fait les efforts les plus affectueux pour le retenir. Il lui offrait d'exposer ses ouvrages dans son atelier, de lui en avancer le prix, d'user de son crédit pour les lui faire acheter. D'une autre part, il paraît évident que Devosge n'avait pas obtenu la continuation de la pension à Paris et la commande de tableaux que Prud'hon sollicitait. Et cependant, ni les amicales instances de Canova, ni la perspective de misère qu'il se préparait en quittant Rome, ne purent le retenir. Un motif plus intime l'attirait peut-être à Paris. Un des carnets de poche que Prud'hon rapporta de Rome renferme le brouillon informe d'une lettre d'amour, destinée, je crois, non pas à M^lle^ Dembrun, comme on l'a dit, mais à la sœur de son ami, à M^lle^ Marie Fauconnier, dont il était fort préoccupé, comme on l'a vu plus haut, et à qui il écrivait même sous le couvert de son frère.

Prud'hon avait sans doute travaillé à Rome. Sans parler de sa malencontreuse copie du plafond de Pietre de Cortone, les offres que lui fit Canova autorisent à penser qu'il avait exécuté quelques ouvrages originaux; mais, délivré pour un moment de toute préoccupation matérielle, il s'était livré sans contrainte aux sentiments que la ville éternelle fait naître dans l'âme de l'artiste. Son caractère le portait à cette étude passive, pour ainsi dire, qui consiste à contempler les objets qui nous entourent et à s'en pénétrer. Il répondait un jour à Bruun-Neergaard, qui lui demandait ce qu'il avait fait en Italie : « Je m'occupais à regarder et à admirer les chefs-d'œuvre [1]. » Il revenait donc plus riche

1. *Sur la situation des Beaux-Arts en France, ou lettres d'un Danois à son ami,* par T.-C. Bruun-Neergaard. A Paris, à l'ancienne librairie de Dupont, rue de la Loi, n° 1231, an XI-1801, lettre VIII. — Paris, le 25 ventôse, an IX.

d'observations, d'impressions et de projets, que d'ouvrages terminés. Les deux précieux carnets que possède M. Marcille nous font assister aux préoccupations du jeune artiste à cette époque. A côté de croquis, d'études d'après les anciens et les maîtres modernes, de figures de femmes légèrement indiquées, on y trouve non point les compositions, mais les titres d'un grand nombre de sujets qu'il a traités par la suite : *l'Amour réduit à la raison; Joseph et Putiphar; l'Amour et Psyché; la Vertu avilie par l'Amour; l'Amour séduit l'Innocence, le plaisir l'entraîne et bien souvent le repentir le suit; Junon à la prière de Minerve donne ses divines mamelles à Hercule; l'amour d'Antiochus pour Stratonice*, etc., etc.

C'est donc avec un bien léger bagage que Prud'hon arriva à Paris dans le courant de 1789; mais il est probable qu'il fit d'abord un séjour à Cluny, pendant lequel il peignit le portrait du curé Besson que possède M. Eudoxe Marcille, ainsi que celui d'un M. Landel, industriel de Dijon, qui le paya en nature et lui donna deux couvertures de laine de sa fabrication, et peut-être les deux miniatures d'après M. et M^me^ Devosge que possède M. Cabet. Il tombait en pleine crise révolutionnaire, et quoique ce soit bien à tort que l'on accuse la République d'avoir négligé et dédaigné les arts, il est bien certain que le moment n'était pas favorable, et que, dans ces premières années d'effervescence, on avait tout autre chose à penser. D'ailleurs David régnait sans conteste, et les grands travaux étaient pour lui et pour ses élèves. Prud'hon s'établit dans un modeste logis, rue Cadet, n° 18, et fit aussitôt quelques miniatures qui lui fournissaient le pain quotidien. Un amateur, le comte d'Harlai, instruit de sa position malheureuse, lui commanda des ouvrages plus importants : la *Cérès*, dessin à la plume; *l'Amour réduit à la raison*, et son pendant, *le Cruel rit des pleurs qu'il fait verser*, que le grand seigneur lui paya, dit-on, assez maigrement. Ces beaux dessins commencèrent à le faire connaître. Il se voyait près d'échapper à la misère; lorsque au bout de peu de mois sa femme, qui était restée à Cluny depuis son départ pour Rome, vint le rejoindre, lui donna coup sur coup deux enfants, Jacques-Philippe et Eudamidas, et ces nouvelles charges, en aggravant encore sa pénible situation, le forcèrent à renoncer pour longtemps aux ambitieux projets qu'il avait formés à Rome. Il fallait en effet subvenir aux besoins de la famille, et, dans ces conditions, le pauvre artiste ne pouvait songer à entreprendre des travaux de longue haleine.

Prud'hon avait cependant retrouvé à Paris ses excellents amis Fauconnier[1], Chamuffin, Silvain, Constantin, dont la présence et l'appui

1. D'après une tradition de famille, Prud'hon se brouilla au bout de peu de temps

allégèrent sans doute ses souffrances matérielles et morales, et aussi le fils de son maître Devosge, mais qui le quitta presque aussitôt. On se souvient avec quelle insistance Prud'hon, pendant son séjour à Rome, avait supplié Devosge de lui confier le jeune Anatole, offrant de le conseiller, de le diriger, de lui servir de père. Devosge ne s'était pas rendu aux excellentes raisons que lui donnait son élève. Il avait envoyé son fils à Paris, chez David, et, au moment où Prud'hon revit ce jeune homme, il fut frappé des résultats malheureux qu'avait eus sur le fils de son ami l'enseignement du grand peintre. Ce qu'il avait prévu était arrivé : il s'était laissé entraîner par la routine de l'atelier; il risquait de perdre son individualité. Prud'hon pense qu'il est encore temps de parer au danger en envoyant Anatole à Rome, « où il pourra mieux suivre son génie et son goût. » Il écrit à son maître :

« Paris, ce 8 novembre 1789. — Monsieur. — Voilà donc le pauvre Anatoile qui me quitte pour voler auprès de vous; il trouvera à y remplir le vœu de son cœur et à y jouir d'une tranquillité qu'on cherche vainement dans la capitale. Ces considérations me font envisager son départ avec une sorte de contentement; mais, relativement à moi, son éloignement m'afflige. Habitué à le traiter comme mon ami, je dirai presque comme un fils, je prenais un singulier plaisir à diriger ses réflexions, à éclairer sa marche dans la route pénible des arts. J'avais d'autant plus de satisfaction à lui faire part de mes idées qu'il les saisissait avec une sagacité de jugement difficile à rencontrer dans un jeune homme. Ne croyez pas que je cherche à faire son éloge : la flatterie est trop vile à mes yeux pour me porter à déguiser ce que je pense. Oui, je pense et je crois qu'Anatoile, s'il continue à se porter à l'étude avec la même ardeur, la même application et un discernement aussi juste qu'il l'a montré jusqu'ici, je ne doute pas qu'il ne devienne un artiste très-distingué et qui sera éloigné de la marche calquée de nos artistes modernes, qui n'est certainement pas la meilleure des marches possible, puisqu'elle a pour base une méthode d'habitude qui passe des maîtres aux élèves sans interruption et qui agit par des principes qui ne sont point ceux du génie, du sentiment ni de la raison. Vous verrez vous-même, Monsieur, combien Anatoile porte et attache ses idées au beau, et si vous le jugez sans prévention qui lui soit défavorable, le progrès de ses lumières pourra vous

avec Fauconnier sur le refus de celui-ci de servir de parrain à l'un de ses enfants. C'est sans doute à la présence de Mme Prud'hon à Paris qu'il faut attribuer une résolution qui paraît inexplicable chez un ami aussi ancien et aussi éprouvé.

surprendre. Il ne lui manque, dans les dispositions où il est, qu'une pratique constante et opiniâtre qui lui donne la facilité de rendre le sentiment. Mais qu'il prenne bien garde qu'elle ne dégénère en habitude, en manière, et que dans sa couleur et son dessin il cherche plutôt à saisir le sentiment caractéristique de l'objet qu'il veut rendre qu'à suivre une méthode de teinte et une marche de traits dans laquelle on se forme sans y prendre garde, et qui fait que tout ce qui est produit tombe dans l'uniformité et dans une monotonie insipide.

« Je suis bien loin de penser comme M. David qui voulait lui persuader qu'on atteignait plutôt la perfection en étudiant à Paris qu'en allant en Italie, et qui, en quelque façon, est lui-même la preuve du contraire. Non, à Paris, malgré soi, la manière à la mode et usitée influe sur les idées. On adopte des principes qui ne mènent ni au but ni à la vérité. On les suit; on s'en fait une pratique, qu'on porte en Italie avec les préjugés qui l'accompagnent et dont il est impossible de se défaire, lors même que l'on sent les belles choses et qu'on voudrait les mettre à profit. A cet égard, je suis du sentiment de M. David qui prétend qu'on revient d'Italie comme on y est allé, c'est-à-dire sans acquis. Mais si on y va sans préjugés, sans habitudes prises, sans manière formée, avec un esprit sain, un jugement porté au vrai, un intellect fait pour saisir le beau et se l'approprier, je dis et je soutiens qu'on y prendra la manière propre à son génie, ferme, énergique, qui ne sera pas commune et qui, dans la façon de sentir de l'individu, lui fe(ra) faire des chefs-d'œuvre, et je ne crois pas me tromper. Pour (faire) donc le voyage de Rome, il vaudrait beaucoup mieux, selon m(oi), ne rien savoir que d'avoir un acquis formé, mais arbitraire, et (c'est) le cas de tous les jeunes gens qui ont trop longtemps étudié à (Paris dans) l'atelier d'un maître quelconque. Est-on donc maître de donner l'essor à (son) génie quand on l'a garrotté par des préjugés trop fortifiés et une pratique tournée en facilité abusive? Non, non, il n'est plus temps; c'est un être absolument décomposé et qui ne revient plus à sa première nature. J'en veux donc venir à dire que, si vous avez intention d'envoyer Anatoile en Italie, n'hésitez pas; il est au vrai moment d'en profiter.

« Je suis avec un attachement sincère et respectueux, Monsieur, votre très-humble, obéissant serviteur et élève.

« PRUD'HON P[tre].

« Mes respects, s'il vous plaît, à M[me] Devosge, et mes compliments à tous nos amis. »

Nous ne connaissons aucune des miniatures que Prud'hon fit, suivant

son premier biographe, au moment de son arrivée à Paris[1]. Mais les belles gravures de Copia nous ont conservé les importantes compositions qu'il exécuta pour le comte d'Harlai. La plus importante des trois : *Cérès à Éleusis*, l'avait, semble-t-il, déjà occupé pendant son séjour à Rome, car M. de Joursanvault fit une gravure de ce sujet d'après un croquis que Prud'hon lui avait sans doute envoyé[2]. Quoi qu'il en soit, ce premier ouvrage considérable du peintre représente un épisode de la vie de Cérès, mentionné par les poètes anciens et qu'Ovide a repris et brodé suivant son habitude. Dans ses courses vagabondes à la recherche de sa fille Proserpine, Cérès arrive à Éleusis, harassée et affamée. Une vieille femme, nommée Baubo, lui donne l'hospitalité. Cérès s'assoit à sa table, mais son désespoir était si grand qu'elle refusait toute nourriture. Alors Baubo fit un geste indécent qui dérida la déesse et la décida à prendre la bouillie. Mais le jeune Iacchus, compagnon de Baubo, ayant fait mine de se moquer de la gloutonnerie de Cérès, celle-ci le change en lézard. Prud'hon a représenté sans presque y rien changer la légende chantée par les poètes. La scène se passe dans une pauvre chambre. La déesse, vue de profil, est assise; de la main gauche, appuyée à la table, elle tient son assiette; de l'autre elle approche sa cuiller de ses lèvres. Mais le geste du jeune Iacchus, placé à l'autre bout de la pièce, le corps cambré, les deux bras jetés en avant, la surprend et l'arrête. Elle le regarde le cou tendu, la bouche ouverte d'un air menaçant. Ce mouvement interrompu est admirablement saisi. Derrière la table, Baubo,

1. Cependant les deux charmants portraits en miniature de Fauconnier et de sa sœur Marie que possède M. Pelée sont probablement du commencement de ce second séjour de Prud'hon à Paris. Mais je crois qu'il faut rapporter au premier un autre joli portrait qui appartient à la même personne, où le peintre s'est représenté âgé de vingt à vingt-deux ans tout au plus.

2. L'eau-forte de M. de Joursanvault est fort rare : Je n'en connais que trois exemplaires qui appartiennent à MM. E. Marcille, Maherault et Laperlier. Ce ne sont que des épreuves d'essai d'une planche qui n'aura pas été tirée, car les marges, qui n'ont pas été nettoyées, portent un certain nombre de croquis et de caricatures. La composition elle-même est très-différente de celle de l'ouvrage définitif. Elle est en hauteur; la table manque; Cérès est nue à l'exception des jambes qui sont couvertes d'une draperie qui vient se rattacher en arrière à l'épaule droite; enfin la vieille présente à la déesse une cruche de forme allongée, et celle-ci, sur le point de boire, s'arrête pour regarder Iacchus d'un air courroucé. Cette planche porte : *Prudhon del.* — *Le b^on de Joursanvault*, et au-dessous : *Cérès cherchant Proserpine — dédié à madame la baronne de Heinitz, née baronne de Wrede, etc. Épouse de son excellence M. le baron de Heinitz, ministre d'État et grand capitaine des mines de S. M. le roi de Prusse, par son très-humble et très-obéissant serviteur le baron de Joursanvault.*

magnifique figure qui semble inspirée de Michel-Ange, le corps incliné, tient des deux mains la rustique soupière et semble parler à la déesse. Prud'hon a fait là, pour son coup d'essai, une œuvre magistrale et accomplie. La vieille femme est, par la belle expression de la tête, le noble arrangement des draperies, la vérité de la pose, une de ses créations les plus grandioses. Cérès est ravissante de grâce, de noblesse, de poétique beauté. On pourrait cependant reprocher quelque lourdeur à sa coiffure, composée de grosses tresses roulées derrière la tête et d'une profusion d'épis qui s'avancent sur le front. Ce bel ouvrage nous montre Prud'hon compositeur et dessinateur accompli. Il possédait déjà au plus haut degré ce sentiment personnel, cette individualité accusée qu'il signalait dans ses lettres de Rome comme la vertu capitale de l'artiste.

En 1791, Prud'hon envoya au Salon un beau dessin à la pierre noire, que possède M. Mène et qui représente un jeune homme portant un flambeau, appuyé sur le dieu Terme. Il répèta cette figure dans le tableau : l'*Union de l'Amour et de l'Amitié*, qu'il exposa en 1793, avec deux portraits, un magnifique dessin à la pierre noire, dont le sujet est emprunté au premier acte d'*Andromaque*, et *l'Amour réduit à la raison* exécuté à la plume. Ce dernier dessin a été gravé par Copia ainsi que son pendant; *le Cruel rit des pleurs qu'il fait verser*. Ces deux importantes compositions forment avec la *Cérès* le prologue, en quelque sorte, de l'œuvre de Prud'hon. Ce sont des ouvrages nés de la même inspiration; fruits poétiques des loisirs féconds qui avaient naturellement mûri dans l'âme de l'artiste pendant les quatre années solitaires qu'il passa dans la ville éternelle, occupé moins à travailler qu'à lire profondément en lui-même.

Dans *l'Amour réduit à la raison*, le petit dieu est attaché par les deux mains à un anneau fixé dans une gaîne surmontée d'une tête de Minerve casquée. Il frappe du pied le sol, retourne sa jolie tête pleine de colère vers la belle indifférente qu'il menace de sa vengeance. Elle, assise vis-à-vis de cette image de Minerve qui la protége, une jambe à moitié étendue, l'autre négligemment repliée, le corps incliné, la tête renversée et souriante, ses deux bras nus jetés en avant par un mouvement d'une grâce délicieuse, raille son petit ennemi aujourd'hui vaincu et qui demain sera vainqueur. Il est impossible d'imaginer une figure plus élégante, plus voluptueuse, d'un invention plus imprévue et plus heureuse que celle de cette jeune femme. C'est une enchanteresse. Mais il faut convenir pourtant qu'ici comme dans un grand nombre de ses ouvrages Prud'hon touche à l'afféterie : un pas de plus, ce serait trop [1].

1. Comme il résulte d'une note du graveur Roger, Copia, Prud'hon et Constantin

Nous retrouvons les mêmes personnages dans *le Cruel rit des pleurs qu'il fait verser*. Mais les rôles sont changés, et maître Amour a bien pris sa revanche. Debout, les deux bras croisés sur son arc, il regarde en riant la pauvre éplorée. Appuyée d'une main au siége sur lequel elle est assise, la malheureuse laisse languissamment tomber son autre bras sur ses genoux. Son corps sans force est replié sur lui-même. Sa tête s'incline tristement sur la poitrine à demi nue; toute son attitude, aussi bien que les traits du visage, expriment le plus morne désespoir; une rose effeuillée, symbole de son bonheur évanoui, gît à ses pieds. En arrière, un bas-relief représentant des scènes amoureuses complète le sens de cette touchante composition [1].

Le sujet du tableau : l'*Union de l'Amour et de l'Amitié*, qui parut à l'Exposition de 1793, est assez énigmatique. L'Amour est debout près d'une jeune femme assise, qui montre la terre du doigt ; au second plan deux enfants se roulent dans l'herbe en se caressant. Cette peinture exécutée dans d'assez grandes dimensions, en grisaille à peine colorée, a appartenu à M. Didot, qui la tenait probablement de Prud'hon lui-même, puis à M. de Morny. Ce n'est pas une des plus heureuses inspirations de l'artiste, et je ne m'y arrêterai pas davantage.

Il en est tout autrement de la composition empruntée au premier acte d'*Andromaque*, et pour laquelle Prud'hon s'est inspiré des beaux vers de Racine :

C'est Hector, disait-elle en l'embrassant toujours;
Voilà ses yeux, sa bouche et déjà son audace :
C'est lui-même; c'est toi, cher époux, que j'embrasse

Prud'hon a traité plusieurs fois ce sujet. On connaît un tableau exposé en 1817, qui ne fut peint probablement qu'à cette époque et qui a appartenu à M. de Boisfremont, ami du peintre, puis à M. Laperlier; une esquisse à M. Marmontel, venant de la collection de Roger, à qui Prud'hon l'avait donnée; le beau dessin pour l'édition de Racine de Pierre Didot, dont la gravure ne fut pas terminée ; et enfin, ce dessin à la pierre noire avec des rehauts de blanc à M. Hauguet, qui parut au Salon de 1793

s'associèrent pour publier cette planche, et il est probable qu'il en fut de même pour la *Cérès* et pour *le Cruel rit des pleurs qu'il fait verser*. Voici le début de cette pièce que je donnerai plus tard *in extenso*. « Dans le principe, et semblable à une association qui avait eu lieu entre mon maître, L. Copia, Constantin et Prud'hon pour la planche gravée de *l'Amour réduit à la raison*, il me fut proposé, etc., etc. » Prud'hon fournissait les dessins, Copia le travail et Constantin les fonds.

1. Les dessins de ces deux compositions appartiennent à M. de Lariboissière.

et que je tiens pour un des plus touchants, des plus admirables ouvrages qui soient sortis du crayon du grand artiste. Au-devant d'un mur d'appui qui supporte des piliers entre lesquels on voit un fond de paysage, Andromaque est assise tenant Astyanax dans ses bras. A gauche se trouve une suivante; à droite Pyrrhus et la nourrice. Mais tout l'intérêt se concentre sur cette mère infortunée, sur cette noble veuve du grand Hector, qui contemple son fils avec ivresse et le dévore des yeux. C'est un de ces ouvrages pathétiques où, à l'aide des moyens les plus simples, Prud'hon a mis une émotion communicative et poignante, où il a exprimé toute la tendresse de son âme.

Est-ce encore à cette époque qu'il faut rapporter une de ses plus belles inspirations : *Joseph et la femme de Putiphar?* A en juger par le style et par la mention qui est faite de ce sujet dans le carnet de M. Marcille, je serais porté à le croire. Prud'hon a fait une esquisse et un dessin de ce motif. Dans l'esquisse que possède M. Camille Marcille, les personnages sont en pied. La femme de Putiphar, à demi nue, la tête couverte d'une étoffe bleue, est assise sur un lit drapé de vert et entoure de ses bras Joseph qui résiste. L'arrangement du bas du tableau n'est pas très-heureux, et, à tout prendre, je préfère l'admirable dessin de M. Eudoxe Marcille[1], qui représente les personnages à mi-corps et où l'artiste a rendu, à l'aide de la plume, du crayon et de l'estompe, toute sa pensée avec une énergie et un sentiment pittoresque que je ne trouve pas au même degré dans l'esquisse. Ici les figures sont drapées. L'ajustement de la reine, d'une invention charmante et très-originale qui laisse voir le bras, l'épaule et une partie de la gorge haletante, la ligne ample et souple du dos et de la hanche, ajoutent encore à la beauté de cette voluptueuse figure. Le mouvement de Joseph qui la repousse d'un bras, en portant l'autre main vers sa tête qu'il détourne, est d'une vérité saisissante, d'une éloquence, d'une noblesse pudique, qui ne permettent pas le sourire. Jamais peut-être Prud'hon n'a exprimé la passion avec une pareille énergie. Les pantomimes ont une justesse, les expressions, une force et une précision, l'ensemble de la composition, une grandeur et un charme qui font de ce petit dessin un de ses plus parfaits ouvrages. On remarquera pourtant que la main que Joseph porte près de la tête est un peu académique. Les repentirs que l'on aperçoit très-bien montrent que Prud'hon l'a beaucoup cherchée, mais sans la trouver complétement. Les draperies, si belles d'invention, ne paraissent pas étudiées sur nature, elles sont plus vraisemblables que vraies.

1. Lithographié par Eug. Le Roux.

Prud'hon fit encore, au moment de la plus grande effervescence révolutionnaire, quelques ouvrages inspirés par les circonstances, entre autres un grand dessin symbolisant la Constitution, qui est très-connu par la gravure de Copia. Au milieu, Minerve rapproche l'une de l'autre la Liberté et la Loi qui se donnent la main. La Liberté amène à Minerve une femme puissante qui représente les forces de la nature et qu'accompagnent des enfants de races différentes : blancs, nègres, Chinois, etc. Auprès de la Loi marche un enfant qui porte une branche de chêne ; à côté de lui un lion ; aux pieds de la Loi, le chat, emblème d'indépendance. Cet ouvrage, dont M. Eudoxe Marcille possède le superbe dessin, est un peu théâtral. Il fut peut être motivé par quelque projet de décoration murale, comme le feraient croire non-seulement le style, mais surtout deux ravissantes compositions, destinées probablement à être peintes en grisaille ou en camaïeu, et qui forment la base de ce grand ensemble. *L'Égalité* est représentée par une femme assise qui partage une orange à trois enfants groupés devant elle. Dans le fond on voit un niveau d'où partent des rayons ; sur le sol, au premier plan, une ruche d'abeilles. Autant ce petit tableau est gracieux, autant est sévère et grandiose celui où est représentée *la Loi*, et qui lui sert de pendant. C'est une femme accroupie, admirablement ajustée, qui protége, par un mouvement superbe de sa main armée du glaive, une jeune fille qui se précipite entre ses genoux pour échapper à un furibond qui va la frapper de son poignard. La jeune fille, charmante d'ailleurs, me paraît trop petite ; mais, cette réserve faite, tout est excellent dans cet ouvrage, aussi bien l'arrangement de l'ensemble que les mouvements et les expressions dramatiques des figures[1]. Prud'hon fit, à notre connaissance, deux autres ouvrages dictés par les mêmes préoccupations. Dans *la Tyrannie*[2], le peuple opprimé, les bras liés derrière le dos, invoque la Raison qui amène la Révolution suivie du Progrès. Sur un trône siége le tyran épouvanté. Près de lui, une femme tient un glaive ; à la droite du tyran, hurlent deux loups. Dans *le Génie de la liberté et la Sagesse*[3], le Génie de la liberté nu, debout et ailé tient de la main gauche une torche

1. Dans la gravure le sujet principal porte : « Constitution française fondée par la sagesse sur les bases immuables des droits de l'homme et des devoirs des citoyens ; *l'égalité*, « ils sont égaux dans la société comme dans la nation ; *la loi*, le faible trouve sa force dans la loi qui le protége. » Certaines épreuves des deux petites pièces portent « ce qui convient à la société ; ce qui convient aux hommes. »

2. Dessin au crayon noir rehaussé, à M. Mène.

3. Ce dessin au crayon noir rehaussé appartient au comte Duchâtel, après avoir fait partie des collections de Boisfremont et du prince Napoléon.

enflammée. La main droite est posée sur l'épaule d'un buste de Minerve casquée ; sur la gaîne du buste on lit : *Sophia*[1].

Nous possédons encore un projet de médaille pour la République française, que Prud'hon fit en 1794. Ce dessin minuscule, d'une extrême finesse et coloré en ton de bronze avec des rehauts, appartient à M. His de La Salle. Il représente un homme nu, vu de face, assis sur un siége antique qui entoure de ses bras deux petites figures de femmes, debout, drapées et posées sur les pilastres du siége ; l'une, la Liberté, tient une pique surmontée du bonnet ; l'autre, l'Égalité, porte un niveau. Ces deux figures sont unies et leurs mains sont entrelacées sur la poitrine de leur protecteur. On lit dans le champ : d'un côté, *Liberté ;* de l'autre, *Égalité.* Autour est enroulé un serpent qui se mord la queue en signe d'éternité. Puis vient la cocarde tricolore, et dans la partie bleue, qui est plus large que les deux autres, se trouve cette inscription : République française une, indivisible et impérissable, et au bas, P. P. Prudhon. 1794.

Prud'hon avait encore projeté de décorer le Panthéon de quatre grandes peintures en grisaille, simulant des bas-reliefs, où les vertus républicaines eussent été glorifiées. J'ignore s'il commença l'exécution de ces ouvrages, dont il ne reste aucune trace[2].

1. Au bas d'une gravure de Pérée, on lit : « l'Aurore de la raison commence à luire et le Génie de la liberté établit l'empire de la Sagesse sur la terre. » Sur la gaîne, au-dessous du mot *Sophia,* on voit des balances, un niveau et le bonnet de la liberté. Tout cela fait date.

2. M. Faustin Poëy d'Avout avait recueilli à Cluny deux lettres de Prud'hon datées de 1794 : ces lettres, qui furent données à M. Champollion-Figeac, ont disparu ; l'une d'elles faisait mention du projet de Prud'hon.

CHARLES CLÉMENT.

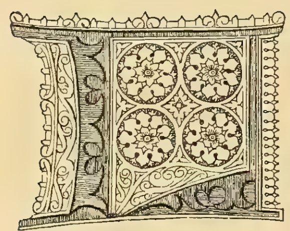
*(La suite au prochain numéro.)*



# LES PAYSAGISTES FLAMANDS

## DES XVIe ET XVIIe SIÈCLES

---



E paysage flamand, et par suite le paysage moderne, a eu pour berceau la vallée de la Meuse. Les frères van Eyck, les premiers peintres qui décorèrent leurs tableaux de sites attrayants, étaient nés dans la partie inférieure du bassin; les maîtres qui firent des vues agrestes le but spécial de leurs travaux, qui s'en servirent pour créer un genre indépendant, avaient vu le jour beaucoup plus haut, à Dinant et à Bouvigne. Ces deux petites villes, situées l'une sur la rive droite, l'autre sur la rive gauche de la Meuse, ne sont distantes que de sept cent cinquante mètres; des croisées de Dinant on aperçoit Bouvigne, des croisées de Bouvigne on aperçoit Dinant. Bouvigne eut l'honneur de mettre au monde Henri met de Bles; Dinant, Joachim Patinir. Elles occupent toutes les deux une situation pittoresque, pressées entre des roches calcaires et le lit du fleuve. Toutes deux étaient dominées par les tours et les créneaux d'un château fort; celui de Bouvigne, le château de Crèvecœur, tombe en ruine; celui de Dinant, que l'artillerie nouvelle rend inutile, porte un écriteau vulgaire qui le déclare à vendre, comme une maison abandonnée.

Les sites d'alentour séduisent les promeneurs par leur attrait pittoresque, par leur grâce et leur variété. Entre de hautes collines boisées, cultivées ou arides, la Meuse forme des sinuosités charmantes; elle glisse d'une douce allure entre les deux files de hauteurs, qui s'évasent en corbeille, se rétrécissent en défilé, prennent tous les aspects, tantôt celui d'un cap, tantôt celui d'une anse, tantôt celui d'une muraille, ou dressent un pic au bord du fleuve, comme la *Roche à Bayard*. Des vallées latérales,

ouvrant à droite et à gauche leurs vertes embouchures, laissent entrevoir leurs frais détours. De blanches fumées que le soleil éclaire trahissent au loin les villages nichés dans ces replis. Les barques vont et viennent sur la route mobile. Partout se dévoilent et se nuancent des sujets de tableaux.

Cette grande couche de verdure et de fleurs, que devaient jadis pavoiser des bois séculaires, était faite pour captiver l'imagination des artistes, pour leur inspirer le désir d'en retracer les plus beaux points de vue. Elle charma les enfants des deux cités rivales, Joachim Patinir et Henri met de Bles, nés tous les deux vers la même époque, bien que Joachim passe pour avoir devancé son émule. Henri à la Houppe vint au monde en 1480, Joachim Patinir vit probablement le jour en 1485. Ils s'efforcèrent l'un et l'autre de reproduire la brillante nature qui les enveloppait de sa magie et les faisait rêver. Dans leurs promenades solitaires, ce qui les frappait surtout, ce n'était pas l'homme, c'était sa demeure, c'étaient les riantes bucoliques déployées autour d'eux. Leur préoccupation, leurs émotions se traduisirent sur leurs tableaux. Les personnages, les scènes figurées qui avaient jusqu'alors envahi la première place, brillé au poste d'honneur, fixé principalement l'attention du public, descendirent au second rang, devinrent un accessoire. Elles servirent à décorer, animer le paysage, qui précédemment leur servait de tenture et de fond.

Dans cet affranchissement de la nature, dans cette création d'un genre nouveau, Lampsonius prétend que Joachim eut l'initiative. L'absence de témoignages contradictoires ne permet pas de discuter son opinion. Henri met de Bles ayant d'ailleurs consacré en partie son temps et ses forces à exécuter des personnages, même de grandes proportions, il y a tout lieu de croire que Lampsonius a dit vrai. Patinir serait en conséquence le premier de tous les peintres modernes qui parvint à détacher un fragment de l'univers, si je puis m'exprimer ainsi, pour en composer une œuvre d'art. Les sites champêtres, qu'on avait jusqu'alors admirés dans le monde réel, entrèrent dans le domaine de la peinture, devinrent des motifs indépendants, qui excitèrent par eux-mêmes l'intérêt. Le seul tableau de Joachim, au rapport de Van Mander, où les figures avaient une importance prédominante, c'était une bataille, mais traitée comme une miniature pour la dimension et pour l'exécution. Le lieu du combat devait d'ailleurs y occuper une grande place et rattacher la scène guerrière au genre du paysage.

Jusqu'au moment où j'écris ces lignes, le souvenir de la création due à l'enfant de la Meuse formait son seul titre de gloire. On ne connaissait de lui qu'une œuvre authentique, le panneau du musée d'Amiens, image inférieure qui le dépréciait et le classait parmi les novateurs plus

ingénieux qu'habiles, dont la forme ne rend pas bien la pensée, dont l'exécution trahit la conception. Je me suis demandé mainte fois si sa renommée avait une base solide, si les contemporains ne lui avaient pas décerné une de ces couronnes fragiles qui tombent en poussière sur les tombeaux, s'il n'avait pas obtenu un de ces faux succès que répudie l'avenir. L'estime d'Albert Dürer pour ses travaux, ses relations amicales avec lui, me paraissaient néanmoins un puissant témoignage en sa faveur; les artistes, comme les écrivains, sont dédaigneux; ils ne fréquentent guère ceux qu'ils jugent sans mérite, et parfois même poussent la réserve trop loin, tiennent à distance des hommes d'un vrai talent, soit qu'ils le méconnaissent, soit qu'il ne leur inspire aucune sympathie. Or, Joachim fut peut-être l'artiste flamand le plus visité, le plus recherché, le mieux traité par Albert Dürer. Ce raisonnement même n'était pourtant qu'une induction, et l'histoire de l'art doit s'appuyer sur des œuvres.

Enfin j'ai pu résoudre la question à l'aide de tableaux importants restés dans l'ombre pendant des siècles, puis rendus tout à coup à la lumière par de favorables circonstances. M. Middleton, amateur anglais qui habite Bruxelles, a récemment acquis deux tableaux de Joachim Patinir; M. Perpète Henry, amateur qui habite Dinant, possède d'une autre part deux œuvres du même peintre et deux morceaux non moins précieux de Henri à la Houppe.

Ce qui frappe l'attention, au premier aspect, dans les tableaux de Patinir, c'est qu'il rend la nature avec les procédés de Memlinc. La méthode, la facture, sont exactement pareilles. Et ajoutons que Memlinc avait donné lui-même une grande place au paysage dans quelques-uns de ses panneaux, dans le *Saint Christophe* de Munich, dans les deux volets du Louvre, dans ses images de saint Jean-Baptiste, dans les immenses compositions des *Triomphes* et des *Douleurs de Jésus*. Il avait donc préparé la division du travail, la création de la peinture champêtre, qui s'effectua aussitôt après sa mort. Les idylles de M. Middleton représentent toutes deux les bords d'un cours d'eau, fleuve ou rivière, et sont agencées de la même façon : à droite, une forêt occupe un exhaussement de terrain, au pied duquel serpente l'onde bucolique; à gauche, la vue plane jusque dans le lointain sur la rive opposée, où l'œil ne rencontre point d'obstacles.

Un des sites est animé par la légende de saint Hubert. Le fougueux chasseur, descendu d'un beau cheval blanc qui demeure immobile sous les ramures, s'agenouille devant le cerf miraculeux, portant un crucifix entre ses cornes. L'animal providentiel est taquiné par un chien irrévérencieux, pendant que trois lévriers, placés au premier plan, restent pai-

sibles spectateurs dans la scène. L'impétueux veneur, le cerf, le cheval blanc, les limiers sont exactement pareils à ceux d'Albert Dürer, dans la gravure où il a traité le même motif, et l'on peut raisonnablement les croire exécutés par lui pendant son séjour à Anvers. La seule différence, c'est qu'ils sont agencés d'une autre manière. Mais les personnages fixent peu l'attention; ce qui frappe surtout, c'est la grande forêt dont la verdure ombrage le plateau, dont le feuillé, dont tout le travail est des plus minutieux, sans que l'effet d'ensemble y perde rien. Un ton chaud et sombre, une splendeur obscure, très-flatteuse pour l'œil, y domine et se prolonge au bas du coteau, dans les herbes, dans les buissons, dans les arbustes de la pente et du rivage. L'imitation de Memlinc est manifeste. Avec la ténébreuse et opulente végétation forment contraste les teintes pâles de l'autre bord, que dominent des montagnes et d'abrupts rochers. Sur cette campagne aux nuances glauques ou d'un faible azur se déploie un ciel jaunâtre. Bien que l'opposition entre les deux coteaux soit violente, elle ne déplaît pas.

On retrouve la terrasse, le bois, le cours d'eau, la campagne à ciel ouvert sur la seconde peinture. Mais le contraste excessif a disparu, les tons mieux combinés forment un ensemble harmonieux. Les arbres, les terrains, le gazon de la plate-forme et des rives, ont exactement le même aspect que dans les tableaux de Memlinc. Nous les revoyons ici, les magnifiques végétaux de la première forêt. A l'entrée du bois, la Vierge est assise, tenant dans ses bras, sur un lange, le petit Sauveur tout nu; sa grande robe verte et son interminable manteau de couleur amarante ne conviennent guère à sa situation, car elle fait une halte pendant la fuite en Égypte, et un costume si volumineux doit gêner, ralentir sa marche. Sous les rameaux pleins d'ombre serpente un chemin éclairé par une lumière oblique, sentier menant vers une chaumine que l'on aperçoit à distance. Saint Joseph a été y chercher des vivres, qu'il rapporte dans un panier, en s'appuyant sur son bâton. Ces personnages, très-mal faits, prouvent que l'auteur exécutait mieux la campagne que les figures. Mais le paysage mérite les plus brillants éloges. Au bas du plateau, où se dressent encore de beaux arbres, coule une rivière damassée d'ombres et de plaques lumineuses. Au delà fleurit un herbage où un pâtre surveille son troupeau de moutons; la prairie est encadrée par un village groupé autour de son église et entremêlé de grands arbres, qui dominent les maisons. Derrière le village montent des collines bleuâtres qu'égayent des champs cultivés, un moulin à vent, puis un second village bâti sur le revers de la chaîne, montrant ses pignons et sa haute tour par-dessus la ligne du sommet. Un joli ciel nuageux, dont les vapeurs sont très-bien

rendues, flotte mollement sur cette douce églogue, si vraie et si poétique de physionomie qu'elle charme comme une description de Cowper ou de Wordsworth.

Patinir semble avoir eu pour l'épisode de la *Fuite en Égypte* une prédilection très-vive, car il sert encore de prétexte à un vaste panneau du musée de Madrid, que l'on peut regarder comme le travail le plus considérable de l'auteur[1]. Un immense paysage s'y déploie : un rideau d'arbres centenaires aux silhouettes magnifiques, un groupe de rochers qui occupe le centre de la composition, des champs cultivés, un horizon lointain de montagnes bleuâtres, un ciel splendide et saisissant aux blanches et profondes éclaircies, en forment les éléments principaux. Devant les rochers, la Vierge assise, donnant le sein à l'enfant Jésus, a pour costume un bonnet de linge, une robe d'un bleu sombre et un large manteau d'un bleu pâle, aux lumières blanches d'un ton exquis. A ses pieds on remarque un grand panier d'une facture délicate et charmante; ici encore, pendant que la Vierge se reposait, saint Joseph a été à la provende : il a trouvé ce qu'il lui fallait et revient par la gauche, portant une marmite que l'on doit supposer abondamment garnie. Au delà des rochers on découvre l'âne, qui broute paisiblement, et des villageois qui labourent. Plus loin, des soldats traversent un champ de blé, avancent jusqu'au fond de la perspective, gagnent un village : c'est le hameau de Bethléem, que les troupiers ensanglantent par le massacre des Innocents. La couleur a une force, une vivacité admirables.

Jusqu'ici nous n'avons pas eu à signaler la marque brutale du maître, ce petit homme fientant, qui dénote ses mœurs licencieuses et confirme les anecdotes de Karel van Mander. Il s'étale en plein sur un très-bel ouvrage que possède M. Perpète Henry, de Dinant. Au milieu du tableau coule la Meuse, le fleuve paternel, où, malgré ses penchants vulgaires, le peintre avait reçu le baptême de poésie. L'agencement de l'œuvre est encore le même que dans les deux tableaux de M. Middleton. A gauche, la vue parcourt librement le terrain, discerne de la base jusqu'au faîte une éminence couronnée d'un château fort; à droite, une forêt superbe, à l'entrée de laquelle fonctionne un moulin hydraulique, déploie ses abondants feuillages. Ils sont peints avec la netteté, la précision que Paul Bril et Vinckenboons ont imité longtemps après : Joachim a dessiné chaque feuille isolément et su néanmoins conserver l'effet des masses, la largeur même de l'exécution. Sous ces rameaux ombreux, dans l'angle droit du panneau, un garde forestier a mis culotte bas,

1. Hauteur : 4 pieds 4 pouces ; largeur : 6 pieds 4 pouces. N° 413.

montre au spectateur sa croupe charnue et laisse si bien agir la nature qu'on voit tomber la matière fécale. Je ne puis expliquer plus décemment cette grossière fantaisie. Au-dessous de l'image triviale, on observe dans les branches une hirondelle, un chardonneret et un hibou : l'oiseau nocturne, qui sert de marque habituelle à Henri met de Bles, figure là sans intention comme un simple habitant des bois, à moins que l'auteur n'ait voulu ainsi narguer son rival, et, par cette malpropre exhibition, le railler dans son emblème. M. Quédeville possédait autrefois un tableau où la chouette et le bonhomme se trouvaient également réunis.

La perspective de la Meuse est charmante : elle fuit dans le lointain entre de vertes collines, sous un ciel nuageux, dont les vapeurs se condensent juste en face du soleil. Mais les rayons de l'astre enflammé glissent par-dessous et projettent au milieu du fleuve une traînée lumineuse, qui égaye le paysage. Au premier plan, le chemin pratiqué sur la berge est animé par divers groupes de personnages et d'animaux : un chasseur tire sur un héron, un pâtre joue de la cornemuse en gardant ses brebis, un bouvier à cheval, auquel tient compagnie un hallebardier, mène un troupeau de bœufs et de vaches. C'est en somme un paysage complet, d'une très-belle facture. On voudrait dans la couleur un peu plus de mollesse et d'harmonie, quoiqu'elle pèche moins à cet égard que sur les toiles de Paul Bril.

Un second tableau, qui, par ses faibles dimensions, rappelle l'œuvre exiguë que possède le musée d'Anvers, mais l'éclipse par son charme et sa tournure, se trouve chez M. Henry. Deux arbres centenaires, au feuillage sombre et vigoureux, postés sur une éminence rougeâtre, pavoisent le premier plan de leurs rameaux et l'animent de leur belle prestance. La rivière ne manque pas, comme bien on l'imagine ; l'école de la Meuse ne pouvait s'en passer ; des cabanes, un moulin, un troupeau microscopique, en égayent les bords. La campagne est çà et là hérissée de pics étranges, qui n'ont pas un air naturel. En trouve-t-on de semblables sur quelques points du territoire baigné par le fleuve poétique ? C'est probable, mais je ne les ai pas vus. Un ciel bleuâtre, un lointain bleuâtre, font ressortir l'obscure magnificence des jumeaux verdoyants, qui dominent l'avant-scène de leurs longs bras, comme des Briarées.

Tandis que nous suivons en promeneurs les détours de la fraîche vallée, un obstacle nous arrête tout à coup : une énigme historique se dresse sur notre sentier, comme un roc, et nous barre le passage. Le musée de Madrid possède un tableau qu'on attribue à Patinir, mais dont le caractère éveille les doutes les plus acharnés. C'est une *Tentation*

*de saint Antoine*, peinte dans de vastes dimensions et d'une importance capitale. Voici quelle description en fait M. Jean Rousseau : « Les figures sont de grandeur naturelle. Si cet étrange tableau est réellement de Patinir, ce que nous aurons à discuter, l'ivrogne dinantais était un artiste du plus grand talent et digne d'être cité en regard de son ami Quentin Metsys. Il présente avec lui, au moins dans cette toile, de bizarres affinités de facture et de sentiment. Même façon d'accuser fortement l'individualité de chacun de ses types, même vigueur tempérée par une finesse analogue : nous ne disons pas égale, mais toutefois il ne s'en faut guère. Ajoutez une rare imagination dramatique. Le saint, renversé en arrière, est lutiné par des femmes élégantes, habillées aux modes les plus somptueuses de la Renaissance ; seulement la queue de leur longue robe traînante se termine par des griffes, comme la queue du dragon. Derrière elles ricane une vieille au type dantesque, et que Michel-Ange n'eût pas dédaignée pour l'enfer de son *Jugement dernier ;* celle-ci est accoutrée d'un casaquin rouge et d'une coiffe blanche ; seulement cette coiffe est lugubrement cornue. Au deuxième plan on discerne d'autres épisodes de la même tentation. Au troisième, on voit, d'un côté, des roches farouches et désolées ; de l'autre une plaine d'une richesse luxuriante. Un grand lac, blanc et clair, occupe le milieu du tableau, et une lumière crépusculaire répand sur tout cela un mystère et une poésie admirables. Le ciel même, où un énorme et sinistre nuage noir se déroule comme un serpent python, ajoute à l'effet dramatique ; tous les contrastes sont employés pour reproduire la lutte éternelle de l'ordre avec le chaos, du bien avec le mal. En somme, une belle conception et une peinture saisissante. »

La poétique vision n'a pas moins frappé M. Clément de Ris : son jugement et les détails qu'il donne achèveront de faire connaître le tableau : « La scène a pour théâtre un paysage, traversé au fond par une rivière et terminé par de hautes collines boisées qui ferment le cercle de l'horizon. Au premier plan, l'anachorète est entouré par de jeunes femmes, dont l'une lui présente une pomme. Sur un lac, au second plan, glisse une barque chargée de femmes nues, qui se dirigent vers une table richement servie. Les figures et les accoutrements sont d'un dessin étrange, n'excluant ni la délicatesse des formes, ni l'élégance des contours. On dirait Memlinc imité par Albert Dürer. Le paysage est surtout remarquable. L'étendue est immense, et l'on y sent passer cet air frais et humide des bords de la Meuse. Les terrains et les végétations sont traités dans un vert profond, d'une singulière intensité, sans dureté, et sur lequel se détachent nettement les blancheurs des nymphes et des

démons femelles. Élevé sur les bords de la Meuse, Patinir paraît avoir gardé intact le souvenir de son pays [1]. »

Ce qui déroute le plus dans ce tableau, c'est la dimension et la beauté des figures. Les acteurs des morceaux que je connais sont à peine médiocres et ont de très-faibles proportions. Aucun texte ne nous apprend que Joachim ait exécuté des personnages de grandeur naturelle et ne dit en outre qu'il y ait déployé un talent tout à fait remarquable, une science du nu qui arrive jusqu'à la délicatesse des formes. L'étendue même du panneau est faite pour déconcerter, puisque les tableaux avérés de Joachim ont tous un champ restreint. Il y a là des ombres que je ne puis dissiper sans avoir vu la mystérieuse image.

Six peintures de Madrid sont attribuées à Joachim Patinir; mais je n'ai aucune note, pas le moindre renseignement sur quatre de ces morceaux. Le palais de Kensington, à Londres, en renferme quatre autres, qui appartenaient au prince Albert : une *Madeleine*, un *Saint Christophe*, un *Saint Jean dans l'île de Patmos* et un *Calvaire*. Ils sont, à ce qu'il paraît, dans le style de Memlinc, et le *Saint Christophe* pourrait faire illusion. Dans tous les quatre serpente une rivière aux bords accidentés, qui doit être la Meuse, et se déroulent de charmants paysages.

Moins vague et moins brumeuse que la figure de Joachim n'a pas été celle de Nicolas Henri, surnommé Henri à la Houppe, jusqu'au moment où j'ai reconstitué une partie de son œuvre. Les roches calcaires, aux teintes blanchâtres, portant dans leurs cassures et leurs anfractuosités des buissons nains, des corbeilles de rude gazon et de fleurs, ces roches presque toujours perpendiculaires et de l'aspect le plus original, qu'il aimait à peindre, il pouvait les étudier sans sortir de sa chambre : elles dominent les rues de sa ville natale, et il lui suffisait peut-être d'ouvrir sa croisée pour en prendre copie. Une rue de Bouvigne longe cette muraille bâtie par la nature : un ruisseau large et abondant, limpide comme une source du paradis, s'échappe de la base et fait tourner, maintenant encore, les roues d'un moulin. Chez M. Perpète Henry, de Dinant, on voit deux paysages très-curieux du maître au hibou [2]. Ce sont des panneaux de grande dimension pour l'époque. Dans le premier, sur un terrain exhaussé qui occupe la droite, végète une forêt sillonnée de chemins : les feuillages clairs y sont d'une nuance crue sans être pâle, qui a un certain aspect métallique ; les feuillages obscurs sont d'un beau

1. *Le Musée royal de Madrid*, p. 105 et 106.

2. On nommait ainsi Henri à la Houppe, parce qu'il avait adopté une chouette pour emblème.

vert sombre. L'auteur a très-bien rendu la perspective sylvestre. Au bas de cette plate-forme, un ruisseau tombe dans un bassin très-encaissé, au bord duquel pèche à la ligne un campagnard assis. A gauche de la terrasse, dans un bas-fond qu'elle domine, des vaches broutent l'herbe d'un pré; puis on aperçoit un village. Une maison située tout près de l'église porte le monogramme suivant :

AB

où l'on peut voir les initiales de *Henri Bles* ou de *Arrigo Bles* (*Arrigo*, forme italienne du mot Henri), suivant que l'on tienne la première lettre pour une H ou pour un A. L'inscription, très-peu marquée, est dans la pâte et ne saurait avoir été mise après coup, avec une intention de fraude. Les arbres sombres, qui entourent le village, font ressortir le vert grisâtre de la campagne, vallée montueuse au sol ondoyant, que cernent des coteaux et que termine un défilé. Une ville étagée sur les éminences de droite ferme la gorge par son quartier inférieur, que l'on doit traverser pour aller plus loin. Par-dessus les pignons et les flèches, on aperçoit la chaîne de coteaux qui se prolonge. Des nuages durement accusés flottent dans un ciel d'un bleu pâle. Les personnages, très-petits, mais assez nombreux, sont grossièrement peints, dans un but exclusif de décoration. Quand on examine le feuillé, la couleur de ce tableau, on se dit que Paul Bril a imité, sans le moindre doute, la facture du peintre de Bouvigne.

Un second ouvrage du même auteur, que possède également M. Henry, provoque par plusieurs points la curiosité. A gauche, dans le creux d'un arbre géant, on découvre la chouette que l'auteur avait adoptée pour marque. La date de 1511 est écrite au-dessus, mais en chiffres légers, qui m'ont paru modernes. Le tronc de l'énorme végétal, fendu, évidé par le bas, dessine une arcade que traverse un moine. Avec le verdoyant colosse, d'autres arbres, superbement exécutés aussi, forment les avant-postes d'un bois; un effet de soleil couchant, qui miroite dans le feuillage, est rendu à merveille. La partie droite du tableau n'intéresse pas moins que l'autre moitié. On y aperçoit au loin la petite ville de Bouvigne et son manoir féodal, le château de Crèvecœur, mirant leurs pignons et leurs tours dans les flots de la Meuse. Une vapeur imprégnée de lumière baigne cette perspective, où tout est d'une bonne facture, le voile humide aussi bien que les constructions et le site. Plus près du spectateur, au second plan, se trouve le moulin à eau, accompagné d'une

tourelle, que l'on croit avoir été la maison natale du peintre. Au premier plan, un village et un grand arbre élancé qui traverse presque tout le panneau.

Jusqu'ici, rien qui ne soit naturel, qui ne maintienne l'esprit dans le monde que nous habitons. Mais, au centre du tableau, monte vers le ciel un pic bizarre, sans la moindre vérité, où s'accumulent des roches imaginaires, où une ville fantastique est perchée comme un nid d'oiseau. Différents personnages gravissent la route tortueuse et semée d'obstacles qui mène à la cité chimérique. Est-ce la Jérusalem céleste que l'auteur a voulu peindre? Et si ce n'est pas la Jérusalem idéale, qu'est-ce donc? Que viendrait faire, en tous cas, la cité divine au milieu d'un paysage complétement réel? Cette vision, ce caprice, cette invraisemblance gâte le tableau, et la parabole du bon Samaritain, figurée au premier plan, ne le justifie pas. La couleur est presque partout fine et brillante; elle devient forte dans les endroits sombres, mais elle manque d'harmonie générale[1].

La méthode employée par Joachim et par son rival continua de régner longtemps après leur mort, longtemps même après celle de Mathieu et de Paul Bril. Un tableau qui orne, depuis l'année dernière, le musée d'Anvers, le prouve péremptoirement. Il est signé : *A. Stalbemt f. 1640.* Adrien Stalbemt a joui d'une assez grande renommée pendant sa vie, et sa belle figure, ses traits énergiques, frappèrent van Dyck à un tel point qu'il les dessina pour le graveur Paul Pontius, qui les reproduisit sur le cuivre. Cette image excite vivement l'intérêt en faveur du modèle. La tête, vue de trois quarts, est superbement tournée vers la droite; le regard ferme, hautain, semble commander. Les cheveux courts, livrés à eux-mêmes, des moustaches et une impériale peu abondantes, une fraise chiffonnée, accompagnent avec bonheur ce masque héroïque. L'attitude a le même caractère chevaleresque; le bras droit, soutenu par la main appuyée sur la hanche, relève le manteau, dont l'autre main, passée devant la taille du peintre, attire les bords. Cette pose expressive rejette un peu la tête en arrière, ce qui en complète le sentiment. Un pourpoint boutonné enveloppe la poitrine. Van Dyck n'a jamais dessiné de portrait plus vivant[2].

Stalbemt, né à Anvers le 12 juin 1580, fut reçu franc maître en 1609;

1. Trois tableaux que l'on croit exécutés par Nicolas Henri se trouvent en Angleterre, deux dans le palais de Kensington, un Calvaire, un triptyque dont le panneau central figure la Descente de croix; le dernier morceau, petite Descente de croix sur fond d'or, appartient au comte de Portsmouth.

2. L'original appartient à M. É. Galichon, directeur de la *Gazette des Beaux-Arts.*

les *Liggeren* n'indiquent ni l'époque où il entra en apprentissage, ni le peintre qui lui donna des leçons. « Il avait montré de bonne heure, dit Houbraken, tant de soin et de zèle au travail, qu'il semblait né exclusivement pour son art. » Il brillait surtout dans le paysage, où il égalait presque la nature, dit le rimeur Cornille de Bie, et savait orner ses tableaux de spirituelles figures. Ses contemporains louaient la précision, la délicatesse de sa touche [1]; la postérité ne s'en est guère souvenue. Il épousa, on ne sait quand, une nommée Barbe van Delft. En 1616, Jean Mesmakers entra dans son atelier. Les comptes de cette année qualifient le maître de doyen, quoique le doyen en exercice fût Jean Moerentorf. Peut-être Stalbemt remplissait-il les fonctions de second doyen, et le scribe a-t-il oublié son nom. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il reçut, comme autorisé par son titre, deux obligations au profit de la jurande, l'une de vingt-trois florins quatre sous, l'autre de vingt-six florins. Depuis le mois de septembre 1618 jusqu'au mois de septembre 1619, il présida la ghilde. En 1620-1621, Jean-Baptiste Sellier commença chez lui son apprentissage. En 1621-1622, il paya six florins de contribution annuelle comme ancien doyen, puis il disparaît du journal de Saint-Luc. Ce fut alors sans doute qu'il partit pour Londres, appelé par le roi d'Angleterre, qui admirait fort son talent. Il fit un long séjour dans la capitale britannique, où il exécuta, suivant Cornille de Bie, des œuvres si parfaites que nul n'aurait pu les éclipser. Il ne reparaît sur le journal de la ghilde qu'en 1642-1643, époque où il reçut un élève nommé Pierre Emont. A partir de ce moment, je n'ai plus trouvé aucun détail qui le concerne. Un fait singulier, c'est qu'il fut enseveli au bourg de Putte, dans le Brabant septentrional, sur le territoire hollandais, comme Jacques Jordaens. Il y a donc tout lieu de croire qu'il appartenait, comme lui, aux sectateurs persécutés de la Réforme, et priait Dieu autrement que ne le permet l'Église catholique. On grava sur la tombe du proscrit l'épitaphe suivante :

Ci-gît Adrien Stalbemt, habile peintre,
Mort le 21 septembre 1662,
et demoiselle Barbara van Delft, sa femme,
Morte le 5 décembre 1663.
Vous qui passez,
Daignez vous souvenir de nous.

La timidité mélancolique de cette prière trahit l'inquiétude et l'abattement du malheur, ou tout au moins la tristesse des opprimés.

1. Le *Cabinet d'Or*, p. 228.

Un portrait de Stalbemt, peint par lui-même, se trouve dans la galerie du comte Louis de Firmian, à Léopoldskron, en Autriche. Bryan assure qu'il a gravé, cite une estampe de sa main, les *Ruines d'une abbaye anglaise*, avec un pasteur et un troupeau.

Adrien ne s'est pas borné au paysage, il a traité aussi la figure; mais ses figures, autant que j'en puis juger par deux ou trois tableaux, sont la médiocrité même. Une image sur bois, qui se trouve au musée de Berlin, porte une signature et une date : *A. Stalbemt f. A° 1622.* Elle représente l'*Adoration des Bergers* dans une grotte : Marie, saint Joseph, un groupe de pasteurs et de villageoises, entourent le Christ nouveau-né; deux autres habitants de la montagne entrent par la gauche; une foule d'anges planent dans une gloire au-dessus des personnages. Le bien et le mal se trouvent mêlés sur cette œuvre; mais elle pèche justement par les côtés essentiels. Le dessin et la couleur sont d'une égale mesquinerie; les types effacés manquent de lignes précises et de caractère ; seulement les figures ont beaucoup d'expression malgré leurs défauts, et l'immense flot lumineux qui éclaire la scène de haut en bas produit le meilleur effet.

Deux panneaux du même artiste, que possède le musée de Dresde, n'ont pas plus de valeur, mais fournissent une précieuse indication sur le maître qui dut lui apprendre à tracer la figure. Le premier, un *Festin des Dieux* au sommet de l'Olympe, porte l'inscription suivante : *A. V. Stalbemt f. A° 1622.* Peint à la manière de Henri van Balen, il dénote un bien moindre talent que ses ouvrages. L'exécution n'a pas la même finesse : les types sont plus vulgaires, les formes plus triviales. Ce banquet des Dieux n'a rien de divin : partout se montrent les signes de la médiocrité. L'autre tableau, le *Jugement de Midas*, offre aussi pour caractère dominant une mauvaise imitation de Henri van Balen.

Le paysage récemment acquis par le musée d'Anvers est d'une bien autre qualité. La manière de Patinir, chose étrange au dernier point, règne dans cette œuvre d'élite, peinte cent seize ans après la mort du vieux coloriste. Mais le temps a profité au maître, et pour la composition, et pour l'exécution. Le site est charmant. Par une arcade naturelle, que forment des hêtres centenaires, on aperçoit une pièce d'eau encadrée de verdure, au bord de laquelle s'élèvent un manoir gothique et un moulin. Par-dessus le rideau du fond pyramide le clocher d'une église. La lumière inonde le bassin que précède le porche ténébreux. L'étang, qui se prolonge sous la voûte de rameaux obscurs, vient aboutir et dormir au premier plan. Le feuillé est d'une touche nette, vigoureuse, traité à la manière de Patinir, de Vinkenboons et de Paul Bril : des branches

rousses et sombres forment contraste avec des branches vertes et claires. Une poésie forte et vraie transpire, en quelque sorte, de tout ce paysage, comme les émanations parfumées des bois. Les rameaux se profilent les uns sur les autres et se profilent sur le ciel d'une manière admirable. La couleur, vive et forte, a le grain serré, la surface émaillée du xv^e^ et du xvi^e^ siècle. Étrange souvenir d'une ancienne école, œuvre attardée au delà de toute vraisemblance, faite l'année même où s'éteignait le génie de Rubens!

Les personnages disséminés dans la forêt ont un caractère naïf, en harmonie avec la facture des végétaux. Comme l'espace est vaste, l'auteur y a mis en scène plusieurs fables d'Ésope, *l'Ours et les deux compagnons*, notamment, et *les Grenouilles qui demandent un roi*.

L'art du paysage devait cependant finir par abandonner cette forme archaïque où l'emprisonnait la tradition. Josse de Momper avait déjà essayé de l'affranchir, mais son exécution imparfaite ne lui avait pas permis de réaliser son dessein. La tentative demeura flottante et vague, dans la région crépusculaire des projets avortés. Il s'en fallait bien cependant que Josse fût dénué de mérite. On le croyait né à Anvers, durant l'année 1580. Mais les recherches faites dans les registres baptismaux de la ville ont montré qu'il dut venir au monde plus de vingt ans auparavant. Ils ne remontent pas au delà de 1560, et, dans l'intervalle de l'une à l'autre date, son nom ne figure dans aucun. Il était fils de Barthélemy de Momper, peintre et marchand de tableaux, né en 1535, qui fut sans doute son premier maître. Or, les registres de Notre-Dame constatent que sa fille Marie, le dernier enfant qu'il eut de sa femme Suzanne, reçut l'eau du baptême le 2 septembre 1560. Josse était donc né antérieurement, avait vu le jour, au plus tôt, en 1559. Des œuvres peintes par Barthélemy de Momper, une seule trace nous reste, c'est une *Fête flamande*, exécutée en 1560, que Pierre van der Borcht a gravée d'après lui. En 1580, il fut second doyen; en 1581, premier doyen de Saint-Luc. Pendant cette dernière année il écrivit lui-même la note suivante sur la liste des nouveaux agréés : *Josse de Momper, mon fils*. Le jeune homme devait avoir alors au moins vingt-deux ans. Le 4 septembre 1590, ayant pour témoins son père et le coloriste Gaspard van Hoolvelt, il épousa dans la cathédrale Élisabeth Gobyn, qui mourut le 23 décembre 1621, et légua trois florins à l'église Notre-Dame. Après son mariage, il reçut plusieurs élèves dont les noms obscurs intéresseraient peu le lecteur. Le journal de la ghilde constate qu'il mourut de 1634 à 1635. Il entretenait des relations amicales avec presque tous les artistes de son époque : Pierre Breughel le jeune, plusieurs Francken,

David Teniers le vieux et Henri van Balen ont décoré ses tableaux de personnages. Van Dyck a gravé son portrait à l'eau-forte, Lucas Vorsterman le vieux, au burin. Théodore Galle, Egbert van Panderen et Jean Visscher ont transporté sur le cuivre un certain nombre de ses compositions; il en a lui-même reproduit quelques-unes.

Les œuvres de Momper, inconnues en France, ornent la plupart des galeries allemandes. Le musée de Dresde, à lui seul, renferme six tableaux de sa main. Ils prouvent, comme les autres paysages de l'auteur, qu'il avait beaucoup voyagé dans les Alpes, que leurs immenses perspectives, leurs vallées prodigieuses, leurs chaînes sublimes avaient fortement impressionné son imagination. Il essaya de rendre ce qu'il voyait : il lutta contre l'espace sans bornes, il introduisit dans les tableaux un élément rebelle, l'infini. Ses moyens d'exécution n'étaient pas proportionnés à sa tâche, mais il y avait dans sa pensée un rêve poétique, et ses efforts mêmes trahissent un sentiment original, dénotent un esprit d'initiative.

Le morceau exécuté par Josse, qu'on voit au musée d'Anvers, donne une idée juste de sa manière. La spacieuse vallée de l'Innthal s'y déroule. Le premier plan est brun, le second d'un jaune bistre, le troisième verdâtre et le quatrième gris; toutes ces couleurs se superposent et ne se fondent point, d'où il résulte que l'ensemble est dépourvu d'harmonie, que l'aspect général du tableau ne flatte nullement les yeux. Un immense massif de rochers occupe la droite; au tiers de la hauteur, on aperçoit à l'entrée d'une grotte l'empereur Maximilien Ier, le chasseur téméraire, et près de lui le montagnard qui le sauva, Oswald Zips, portant un costume vert; mais ce sont des figures microscopiques et indistinctes. Au bas des rochers à pic, nommés la muraille de saint Martin, se pressent des courtisans et des villageois, les uns debout, les autres agenouillés, tandis qu'un prêtre élève l'ostensoir et le montre, comme un emblème de salut, au prince en danger de mort. C'est la célèbre aventure où faillit périr le plus imprudent des souverains[1].

Dans la chambre des marguilliers, à Notre-Dame d'Anvers, on trouve une composition analogue, mais mieux rendue : un vaste paysage, d'un effet poétique, où des figures coquettes, précieuses, finement touchées, de Henri van Balen, forment contraste avec la rude exécution et la fruste couleur de Momper.

La galerie peu visitée de Schleissheim offre aussi aux voyageurs un

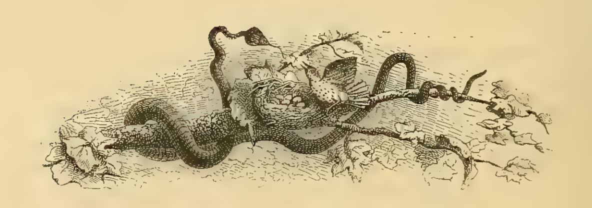
1. Je l'ai racontée dans le douzième chapitre de mon livre intitulé : *Les Chasseurs de chamois*.

spécimen de son talent incomplet. Un vaste site des montagnes, un immense horizon, y entraînent la vue dans le lointain ; si spacieuse est l'étendue où elle plonge, que les teintes grises et bleuâtres du vieil artiste cessent de déplaire, parce qu'elles semblent naturelles et justifiées par la distance. Un beau manoir féodal occupe, au second plan, le milieu d'une pièce d'eau. Sur le premier plan on voit des arbres, des piétons, des voitures et autres accessoires, dans les tons bistres qu'aimait l'auteur.

Cette manière de peindre était, en somme, peu agréable, et il a fallu y renoncer. Elle manquait de transitions, de finesse, de moelleux. On a défini l'homme une intelligence servie par des organes : on peut dire que Josse de Momper avait un esprit poétique mal servi par son pinceau. Lorsqu'il mourut, le peintre qui devait inaugurer la manière définitive montrait déjà ce qu'il était capable de faire. La place de Josse se trouvait prise par avancement d'hoirie.

ALFRED MICHIELS.

*(La fin prochainement.)*



# QUELQUES LIVRES NOUVEAUX

## SUR LA CÉRAMIQUE[1]



PIÈCE D'UN SERVICE DE SAXE.

(Collection de M. Double.)

L'ÉTUDE des archives, qui, entreprise avec un si grand zèle par les critiques d'art de notre temps, a rectifié déjà tant d'erreurs et précisé tant de faits, nous apporte souvent des révélations inattendues. Telle est celle que renferme le premier chapitre de l'*Histoire de la Céramique lilloise*, par M. J. Houdoy.

S'il était un fait qui parût avéré, c'est que le Nord, du XIe au XVe siècle, ne connut que le vernis au plomb pour lustrer les carreaux de terre cuite dont on couvrait le sol des édifices. Or, voici qu'un acte de 1391 constate que Philippe le Hardi, duc de Bourgogne et comte de Flandre, ayant déjà fait un accord avec Jehan de Moustier, d'Ypres, et Jehan le Voleur, « ouvriers de quarriaux pains et jolis pour le servir du dit ouvrage, » l'accord n'ayant pu durer entre les associés, chargea Jehan le Voleur seul de lui livrer en la ville de Hesdin tant dudit ouvrage qu'il en pourra faire. « C'est assavoir des dits quarreaux qui seront faits et ouvrés de la grandeur et pains dudit Voleur des paintures que nous les voulions avoir; tant ceux qui seront

1. *Histoire de la Faïence de Rouen,* par André Pottier. 1 vol. in-4° de XII et 420 pages, orné de 58 planches en couleur et de fleurons sur bois. A. Le Brument. Rouen, 1870. — *Les Brocs à cidre en faïence de Rouen,* par Raymond Bordeaux. In-4° de 32 pages, orné de 4 chromolithographies et de fleurons sur acier. Imprimerie de Le Blanc-Hardel. Caen, 1869. — *Glanes historiques normandes, — les potiers, briquetiers, tuillierse emailleurs de terre de Rouen.* (XVe et XVIe siècles), par E. Gosselin. Imprimerie de Cagniard. Rouen, 1869. — *Histoire de la Céramique lilloise,* par J. Houdoy. 2e édition, grand in-8° de XI et 167 pages, orné de 4 planches en couleur. Aubry. Paris, 1869. — *Les Merveilles de la Céramique,* par Albert Jacquemart. 3e partie, Occident. 1 vol. petit in-8° de VII et 371 pages, orné de 48 gravures sur bois et de 833 monogrammes. Hachette et Ce. Paris, 1869. — *Recueil des Faïences italiennes des* XVe, XVIe et XVIIe siècles, dessinées et chromolithographiées par MM. Carle Delange et C. Borneman. Texte par MM. Alfred Darcel et Henri Delange In-folio de 100 planches. Chez l'auteur. Paris, 1869.

pains à ymaiges et chiponnés [1], comme de ceulx qui serront pains à devises et de plaine couleur, par l'ordonnance de notre amé vallet chambre et paintre Melcior Broederlein... »

Ces carreaux doivent être payés à raison de un franc d'or les quatre pieds et demi (carrés), mesure de Hesdin, moyennant quoi l'entrepreneur se charge de tous frais, parmi lesquels sont énumérés le four, le feu, le plomb, la terre, les peintures... et toutes les autres choses quelconques nécessaires.

Une avance de payement est faite à Jehan le Voleur, suivant l'habitude du moyen âge, dans ces sortes de transactions. Et le reçu constate encore qu'il s'agit de « faire quariau pains pour paver. »

En 1393, Jehan le Voleur a livré sept cent treize pieds et demi de carreaux. Il en livre encore l'année suivante au même château de Hesdin, et reçoit une gratification de cinquante francs pour « supporter les grans frais et missions qu'il lui a convenu faire et soubstenir pour trouver et avoir les estoffes et matière... »

De ces passages et de plusieurs autres qui constatent l'existence de « carreaux de painture, » M. J. Houdoy conclut qu'il s'agit de faïences émaillées, bien que l'étain n'y soit pas mentionné. Et il est difficile de ne pas être de son avis. Cependant, c'est à peine si à la fin du XIVe siècle l'on constate d'une façon positive la connaissance de la faïence émaillée en Italie. Elle était connue et pratiquée en Espagne, mais alors les couleurs à reflets métalliques sont appliquées sur les azulejos.

L'on sait, d'un autre côté, que l'on pouvait faire des ensembles avec les pavés incrustés; non-seulement on en composait des ornements, mais aussi des figures entières, entre autres des effigies tumulaires. Mais ces assemblages, même lorsqu'ils formaient des personnages, pouvaient-ils recevoir le nom de peintures? Puis l'on s'étonnerait de voir Melchior Broederlein, l'auteur des peintures de l'un des retables du musée de Dijon, commis à la surveillance d'un pareil travail, si l'on ne savait que ces artistes, qui étaient à moitié artisans, badigeonnaient une crédence de la même main qui avait peint un chef-d'œuvre.

S'il y a donc de grandes raisons de croire à la fabrication de pavés de faïence émaillée dans les Flandres à la fin du XIVe siècle, il y en a aussi de puissantes pour se maintenir dans un doute prudent, jusqu'à ce qu'une heureuse trouvaille faite à Hesdin nous donne un spécimen de ces carreaux peints et jolis.

L'on avait douté de même de la réalité de la fabrication à Rouen, en 1542, des pavés émaillés d'Écouen. Quelle présomption, en effet, qu'il y ait eu en cette ville, alors qu'il n'en existait nulle part ailleurs, une fabrique capable de donner des produits excellents, et que cette fabrique ait si complétement disparu que, plus d'un siècle après, une nouvelle se fondait à l'aide d'un privilége dont la date est bien connue.

De plus, aucun vestige de cette fabrication du XVIe siècle n'a été trouvé dans les nombreux spécimens de poteries de toutes les époques que les fouilles exécutées à Rouen ont livrés au zèle patient de M. J.-M. Thaurin.

Dans le musée si intéressant créé par cet infatigable chercheur, on voit des poteries

1. Nous espérions tirer quelque lumière du mot *chiponné*. Mais aucun glossaire, d'aucune époque ni d'aucun patois, ne nous a donné l'éclaircissement que nous cherchions. M. J. Houdoy le fait venir de *chippus*, prison, filet (Du Cange) et le traduit par « entrelacs arabesques. » — A cette explication peu satisfaisante ne pourrait-on pas opposer que *chiponner* est peut-être une forme rude et allongée de giper ou gyper, qui est faire un enduit grossier de plâtre et mortier fouetté à coups de balai? Un carreau giponné serait alors un carreau semé de couleurs variées, d'autant plus que l'art du corroyeur a conservé le mot *gipon* pour désigner la housse de laine avec laquelle on applique le suif sur les peaux.

se succédant depuis la période gauloise jusqu'au XVIe siècle, en passant par les Romains, qui y ont laissé de magnifiques vases rouges à reliefs, par les Francs, dont les vases aux contours anguleux sont d'un gris noir si caractéristique, par le moyen âge, dont les vases en terre rugueuse sont décorés de quelques pastillages, accompagnés de bariolages de terre rouge ou blanche, puis mouchetés de rares touches de vernis au plomb. — Au XIVe siècle apparaissent des produits plus parfaits, plats de terre rouge incrustés de fleurs et d'ornements en terre blanche ou noire, le tout revêtu d'une belle glaçure au plomb; application à la vaisselle des pratiques employées dans la fabrication des pavages incrustés, et spécimens précieux d'un art qui donnera plus tard les faïences d'Oiron.

Avec le XVe siècle apparaît le décor par engobe, combiné avec des graffiti qui tracent le plus souvent une légende amoureuse. Il se prolonge encore pendant le XVIe siècle, à en juger par un certain nombre de vases de pharmacie cylindriques, à flancs rentrés, de même forme que ceux de ce temps qui nous arrivent d'Italie.

Rien donc, dans l'intéressante et nombreuse collection de M. J.-M. Thaurin, qui fasse pressentir le voisinage d'un atelier produisant la vraie faïence à émail stannifère. Cependant cet atelier signalé par les pavés d'Écouen, dont André Pottier avait deviné le chef, vient d'être reconnu d'une façon incontestable par M. E. Gosselin, greffier-archiviste de la Cour, dans les actes de tabellionage de Rouen.

M. E. Gosselin donne, en effet, dans des extraits de la *Revue de Normandie* qu'il a intitulés *Glanes historiques normandes*, plusieurs actes où intervient un certain Masseot [1] Abaquesne, qui y est qualifié d'« esmailleur en terre. »

Dans le premier de ces actes, daté de 1543, un potier se met pour une année au service dudit Masseot Abaquesne, qualifié de bourgeois et de marchand, moyennant la nourriture et le logement, en plus d'une somme de vingt-quatre livres tournois.

Dans le second, de mai 1545, le même Masseot Abaquesne « esmailleur en terre, » traite avec un apothicaire de Rouen pour la fourniture de tous les ustensiles de terre émaillée — il n'y a pas d'autre nom pour les désigner, — nécessaires en l' « estat d'apothicairerie. » La commande est de 346 douzaines de pots de toute espèce, et comme le fabricant s'interdit d'en fournir à toute autre personne pendant la livraison et même six semaines après que celle-ci sera parachevée, il est permis de supposer que l'apothicaire contractant se proposait de revendre tout ou partie de la marchandise qu'il achetait.

Le troisième, beaucoup plus important, est du 7 mars 1548.

C'est le reçu de « cent escus d'or soleil » remis à Masseot Abaquesne, esmailleur en terre, demeurant en la paroisse Notre-Dame de Sotteville-lez-Rouen, par un notaire royal, au compte de « hault et puissant seigneur Messire le connestable grand maistre de France pour certain nombre de carreau de terre esmaillée que ledit Abaquesne s'estoit soumis et obligé à faire audit sieur connestable. »

Le reçu porte la signature avec paraphe de Masseot Abaquesne, tracée d'une main très-expérimentée, la croix de Marion Durand, sa femme, et le cartouche qui est la marque de Laurent Abaquesne, leur fils.

Enfin, en mai 1553, Abaquesne emprunte quarante livres « pour les carreaux qu'il est tenu bailler pour les seules (?) et autres édifices de messire le connestable de France. »

Ainsi il n'y a plus de doute : le *Macutus Abaquesne figulus* dont André Pottier

1. Masseot, Massiot et Masso étaient à Rouen, au XVIe siècle, un diminutif de Thomas.

avait trouvé la mention à la date de 1549, et qu'il avait soupçonné être l'auteur des carrelages d'Écouen, est bien réellement leur fabricant. Ses ateliers étaient établis non à Rouen même, dans le lieu dit la Poterie, *in loco qui dicitur poteria,* comme l'appelle une charte de 1035 citée par M. J. M. Thaurin, mais à Sotteville, sur la rive gauche de la Seine, village qui touche Saint-Sever, où Poterat et ses successeurs établirent leurs fourneaux un et deux siècles après.

Si, comme M. E. Gosselin le pense, le reçu ci-dessus est donné pour solde de tout compte, il laisse supposer une avance au moins égale, suivant les habitudes industrielles et commerciales du moyen âge et de la Renaissance. On aurait donc fourni au connétable de Montmorency pour deux cents écus, soit cinq cents livres, de carreaux émaillés : à raison de trente-six livres le mille, comme nous le verrons tout à l'heure, c'était une quantité d'environ quatorze mille carreaux qui avait été expédiée à Écouen.

Cette faïencerie n'était point établie occasionnellement pour les besoins du connétable, puisque nous la voyons fournir de vases la boutique d'un apothicaire.

Il est étonnant qu'aucune trace de cette fabrication ne soit restée dans le pays. Cependant il est, parmi les faïences italiennes que possède le musée d'antiquités de Rouen, un vase à électuaire qui, par la transparence de l'émail et le ton bleu léger de la décoration, offre de grandes analogies avec les carreaux d'Écouen.

Le dessinateur des armoiries et des devises qui ornent les pavés d'Écouen, pourrait bien avoir été Laurent Abaquesne, que nous voyons apposer en guise de signature, sur le reçu de 1548, une simple cartouche qui indique une main experte en ce genre de décorations.

Pour intervenir dans un acte, il devait être majeur; mais la majorité arrivait, en Normandie, à l'âge de vingt et un ans; et pouvait-il avoir dessiné les pavages datés de 1542, et surtout les deux sujets, *Mutius Scevola* et le *Curtius*, que M. le duc d'Aumale a transportés à Twickenham? On lui avait enseigné le dessin avant l'écriture, qu'il ignorait à cette époque, car ce n'est que plus tard que l'on voit son nom accompagner le cartouche qu'il conserva avec sa signature.

Les auteurs des vitraux que l'on fabriquait à Rouen à cette époque auraient fort bien pu le suppléer. Parmi eux étaient Geoffroy Dumoustier, que cite la Chronique normande de 1549 en même temps qu'Abaquesne, et qui, élève du Rosso, est peut-être l'auteur des vitraux de l'église d'Écouen. En tout cas, fils probablement d'un Étienne Dumoustier, enlumineur à Rouen, où il habitait en 1527 sur la paroisse Saint-Nicolas, Geoffroy, également qualifié d'enlumineur, résidait sur la même paroisse en 1534, et se retrouve encore à Rouen en 1560, mais dans un autre quartier [1].

D'après l'examen des quelques fragments des pavages du château de Madrid échappés au pilon du fabricant de ciment qui a pulvérisé, au commencement de ce siècle, les faïences qui avaient rendu célèbre cette résidence, et reproduits à l'aquarelle par M. Parmentier, architecte, dans ses Études sur le château de Madrid, exposées aux Salons de 1865 et 1866, il semblait évident que ces pavages avaient même origine que ceux d'Écouen. Cette présomption doit-elle se changer en certitude devant un acte du 22 septembre 1557 où Masseot Abaquesne donne quittance à André Royeau, secrétaire des finances du roi, « de 559 livres tournois pour la façon et fourniture de certain nombre de carreaux de terre émaillés qu'il avait cy-devant entrepris de faire

1. Renseignements fournis par M. E. Gosselin.

et parfaire pour le sieur Durfe [1], comme gouverneur de Monseigneur le Dauphin (François II), selon les portraits et devises que ledit Durfe lui avait baillés à cette fin.... »

Mais s'agit-il du château de Madrid ? Henri II l'avait-il donné dès lors en apanage à son fils aîné en prévision de son mariage avec Marie-Stuart?

Toujours est-il que rien ne s'oppose à cette intervention de la fabrique rouennaise dans la construction de ce château de faïence. Ierolamo della Robbia, qui l'avait commencée en 1528, était retourné en Italie vers 1553, évincé sans doute par Philibert de l'Orme, chargé des bâtiments royaux depuis l'année 1550.

Il ne revint qu'en 1559, lorsque François II eut donné la surintendance au Primatice, qui eut Jean Bullant pour inspecteur.

Pendant cet interrègne de huit années, alors que les bâtiments étaient déjà en partie couverts, que l'on s'occupait des travaux de menuiserie et de serrurerie, il fallait aussi pourvoir aux pavages. Si les ateliers où le dernier des della Robbia fabriquait ses terres cuites émaillées étaient fermés, il fallait s'adresser au plus célèbre d'alors, qui était en même temps le plus à proximité des travaux au moyen de la Seine. Enfin Ierolamo della Robbia pouvait fort bien avoir créé des ateliers de sculpture émaillée, sans y avoir joint la peinture sur émail. Nous n'allons pas jusqu'à croire que c'est à Rouen qu'il avait établi ses fours. Tout nous fait donc supposer que Madrid, qui avec Fontainebleau était la grande entreprise du moment, a dû recevoir les pavages spécifiés dans l'acte de 1557.

En 1564, Masseot Abaquesne n'est plus, car Marion Durand traite en son propre nom, en se qualifiant de veuve, avec l'abbé d'un monastère normand « pour la fourniture de quatre milliers de carreaux émaillés de couleurs d'azur, blanc, jaulne et vert, bon, loyal et marchand, » suivant un patron paraphé et signé, au prix de trente-six livres le mille.

C'est la dernière trace que M. E. Gosselin trouve de la fabrication de la faïence à Rouen. Mais la fabrique cessa-t-elle de subsister, pendant les quatre-vingts années qui restent à courir jusqu'à l'obtention du privilége d'Edme Poterat en 1645 ? Nous ne le pensons pas, et l'on trouve dans les châteaux normands de la fin du xvi[e] siècle et des commencements du xvii[e], des traces de pavage d'un goût tout particulier qui semblent indiquer l'existence d'un atelier normand.

M. Albert Jacquemart est également de cette opinion dans son troisième volume des *Merveilles de la Céramique*. Il y exprime la conviction que Rouen, bien avant Nevers, a appliqué l'émail à la terre cuite, et son opinion se fonde sur des pièces exceptionnelles, il est vrai, qui ont figuré à l'exposition de l'Histoire du travail. « Autour de sujets émaillés sur fond blanc, courent des guirlandes de grosses fleurs un peu crues de ton, des bouquets semés accompagnés de traits contournés semblables à ce que l'on rencontre sur les parois métalliques des coffrets à bijoux, sur les bijoux eux-mêmes, et plus encore sur les étoffes dites perses du commencement du xvii[e] siècle. »

Ces pièces sont des potiches de forme chinoise, où la couleur rouge domine dans le décor formé de tulipes, fleurs qu'affectionnaient les ornemanistes du règne de Louis XIII. André Pottier, qui les possédait et qui les avait cédées avec sa collection au Musée céramique de Rouen, les attribuait à un émailleur du nom de Doriot, établi à Rouen au commencement du xvii[e] siècle.

1. Il s'agit sans doute de Claude d'Urfé, qui fut gouverneur des enfants de France et mourut en 1558.



Quant à l'établissement de la seconde fabrique rouennaise, la *Gazette des Beaux-Arts* en a retracé les différentes phrases en reproduisant un chapitre de l'*Histoire de la Faïence de Rouen*, d'André Pottier. (2e période, t. I, pages 90 et *passim.*)

En publiant ce livre, M. A. Le Brument a élevé un monument magnifique à l'ancienne et célèbre industrie normande. Mais, tout en reconnaissant que si son auteur eût vécu nous serions loin de le posséder encore, nous devons regretter qu'il n'ait pas trouvé le temps de l'achever. M. l'abbé Colas et M. G. Gouellain, en cousant bout à bout des fragments à différents degrés d'avancement avec de simples notes, n'ont point réussi à faire un livre. S'approchant avec un trop grand respect de l'œuvre inachevée de leur ami, ils n'ont point osé lui faire sublir l'opération nécessaire d'un remaniement et d'une refonte générale. Et, sans vouloir leur faire un crime de leurs scrupules, on peut se plaindre de ne les avoir point trouvés plus courageux.

Mais malgré quelques redites et un classement de certains chapitres dont nous ne comprenons point parfaitement l'économie, l'histoire de la faïence de Rouen se déroule dans toutes ses particularités avec une abondance de détails qui ne nuit en rien à la clarté du récit.

Voici quelle est la classification des différents genres établie et suivie par André Pottier :

| | |
|---|---|
| Origine de la fabrication. 1647 à 1710. | 1° Influence nivernaise.<br>2° Types hollando-japonais. |
| Style rayonnant. 1710 à 1760. | 1° Décor en camaïeu bleu.<br>2° Bleu rehaussé de rouge ou de jaune.<br>3° Régulier polychrome. |
| Imitation chinoise. 1725 à 1740. | 1° Bordures quadrillées vertes, pagodes, etc.<br>2° Bleu lapis et fonds laqués. |
| Pièces exceptionnelles et à figures. 1725 à 1740. | |
| Style rocaille. 1750 à 1770. | 1° Scènes galantes ou champêtres.<br>2° Trophées, carquois, etc.<br>3° Cornes d'abondance, fleurs isolées, etc. |
| Faïences-porcelaines. 1770 à 1775. | Imitation de Strasbourg et de Marseille. |

Après avoir décrit ces différents genres avec un soin qui serait excessif s'il ne nous faisait voir, pour ainsi dire, le décor dont il s'agit ; après avoir constaté l'existence dans la première période, celle qui présente le plus d'incertitudes, de pièces dont le dessin a été tracé d'abord en creux dans l'émail, — remarque qui n'avait point encore été faite ; — enfin, après avoir reconnu que les décorateurs rouennais étaient de médiocres dessinateurs de la figure humaine, il constate, d'accord en cela avec M. A. Jacquemart, le peu d'importance des marques dans la fabrique rouennaise. Il

nie aussi avec lui l'existence à Rouen d'une fabrique royale qui aurait marqué ses produits d'une fleur de lys. Les marques qu'il donne, et en grand nombre, appartiennent presque exclusivement à des ouvriers décorateurs. Ceux-ci, en effet, travaillaient par chambrées, et les plus assidus faisant la besogne de ceux qui l'étaient moins, la marque était un moyen de se reconnaître dans les comptes.

Quant aux chiffres que l'on rencontre souvent sous les pièces rouennaises, André



BUIRE EN CASQUE, FAÏENCE DE ROUEN.

(Collection de M. Maze-Sencier.)

Pottier les explique, avec assez de raison, par cette particularité de comptabilité intérieure des fabriques qui ramenait toutes les pièces à une unité déterminée. C'était comme un coefficient indiquant par quel chiffre il fallait multiplier le prix de la pièce type pour payer l'ouvrier ou vendre à l'acheteur.

Cette organisation singulière des ateliers de décor des fabriques rouennaises donna lieu à des débats qui occupent une trop large place dans les documents publiés par André Pottier, pour que nous n'y insistions pas quelque peu.

Lors du développement de l'industrie faïencière à Rouen, au commencement du XVIIIe siècle, des tarifs avaient été consentis entre les patrons et leurs ouvriers, pour le travail à façon, tant des pièces elles-mêmes que de leur décoration. Entre les pre-

miers et ceux d'entre les derniers qui s'occupaient de la fabrication des pièces, manœuvres, tourneurs, conducteurs de fours, etc., l'accord fut rarement troublé ; mais il n'en fut pas de même avec les peintres.

Voici comment les choses avaient été établies à l'origine :

Le patron apportait à l'atelier toute une fournée de biscuit avec les patrons du décor à y appliquer, combinés de façon à former une moyenne de prix, et les peintres se divisaient la besogne, qui devait être achevée au bout d'un certain temps, pour la cuisson. C'était avec l'atelier tout entier que le patron traitait, et non avec chaque peintre en particulier. Peu lui importait par qui la besogne était faite, pourvu qu'elle le fût. Les paresseux et les lents, ceux qui faisaient le lundi pendant toute la semaine, — il y en avait déjà dès ce temps-là, — laissaient la besogne et le profit aux actifs et aux habiles. C'était un décompte à faire entre les ouvriers de l'atelier au moment du règlement par le patron.

Dans les moment de presse, les peintres se contentaient de tracer le dessin, puis, emportant chez eux les pièces inachevées, ils en faisaient remplir les contours par leurs femmes ou leur filles. Cela s'appelait « ombrer. »

Les fabricants se plaignirent que les pièces se trouvaient gâtées pendant ces transports, et ils autorisèrent les *ombreuses* à venir dans l'atelier faire leur besogne. Peu à peu ils eurent des ombreuses à leur compte, du consentement même des ouvriers, paraît-il. Ayant plus d'ouvrage qu'ils n'en pouvaient faire, ils n'étaient pas fâchés de se débarrasser de la partie ennuyeuse du travail.

De plus, les patrons eurent des appprentis, qui, naturellement, n'étaient point ou que peu payés. Notons qu'ils étaient astreints à suivre le cours de l'Académie de peinture.

Lorque le goût se transforma, que le décor rayonnant eut cédé sa place au décor chinois et celui-ci au décor dit *à la Corne*, d'un grand éclat, nous en convenons, et d'une grande perfection industrielle, mais d'une désespérante monotonie, les patrons voulurent baisser leurs prix, soit en augmentant le nombre des pièces à fabriquer pour la même somme, soit en payant moins chaque travail.

Alors les ouvriers se plaignirent à leur tour, ceux surtout qui n'étaient point assidus à l'atelier, et qui, indépendamment de la profession de peintre, exerçaient celle d'épiciers, de jardiniers, etc. Comme ils avaient à côté d'eux des corporations avec des règles fixes pour l'établissement du travail, l'obtention de la maîtrise et le temps de l'apprentissage, ils prétendaient créer pour la faïencerie des statuts modelés sur ceux de l'orfévrerie et de tout autre corps d'état.

Ils dirent qu'il y avait trop de peintres par suite du trop grand nombre d'apprentis; que ceux-ci n'étaient point exclusivement choisis parmi les fils de peintres, et qu'ils n'étaient point assujettis à faire un chef-d'œuvre. Ils s'opposèrent aussi au travail des femmes au compte des patrons.

Ils disaient, enfin, que si les nouveaux dessins étaient moins variés et de plus facile exécution que les anciens, ils avaient pour les exécuter des tours de main et une pratique dont il fallait leur tenir compte. C'était, suivant eux, leur façon de l'exécuter qui donnait tout son prix à ce décor quelque peu toujours le même.

On leur répondait que les peintres assidus gagnaient amplement leur vie sous le régime du nouveau tarif. Ils répliquaient que, les chômages étant nombreux, chaque atelier avait en somme moins à travailler, et que c'était l'atelier qui, étant comme une personne unique avec qui le patron traitait, était aussi seul à considérer. Il fallait

payer et surtout alimenter suffisamment d'ouvrage cet atelier que l'on avait formé. C'était le droit au travail.

Les intendants de la province, après enquête et contre-enquête, essais de tarifs conciliateurs, etc., finirent par renvoyer dos à dos maîtres et ouvriers, en déclarant la liberté absolue de la profession de faïencier. C'est à M. Feydeau de Brou, en 1757, qu'est due cette remarquable ordonnance, qui précéda les réformes de Turgot.

Enfin il est un point sur lequel il est nécessaire d'insister : c'est celui qui a trait à l'imitation à Rouen des faïences de Strasbourg et de Marseille.

Les pièces, du reste fort rares, qui portent la mention VAVASSEUR A ROUEN ont été considérées comme des exceptions ou comme une fantaisie de peintre. Or André Pottier a connu un ancien ouvrier faïencier qui possédait encore des assiettes imitées de celles de Strasbourg qui sortaient des fabriques où il avait travaillé, parmi lesquelles celle de Levavasseur était précisément la plus renommée.

Avec ces imitations, qu'il faut bien reconnaître inférieures au modèle, que l'on trouve en abondance en Normandie, la fabrique rouennaise imita également les cailloutages anglais que l'on commençait à introduire, et qui firent peu à peu délaisser la faïence, même avant que les développements de la fabrication de la porcelaine lui portassent un dernier coup.

L'*Histoire de la faïence de Rouen* se termine par la liste de toutes les pièces, avec dates et noms, qui sont parvenues à la connaissance de l'auteur et de ses éditeurs. Les noms importent peu, si ce n'est pour les familles normandes, lorsque ce ne sont point ceux d'un fabricant, mais les dates sont d'une grande importance pour l'histoire des variations du décor.

Des fac-simile ou des copies des faïences rouennaises les plus remarquables ou les plus caractéristiques de cette époque, au nombre de cinquante-huit, commentent le texte d'André Pottier. Les aquarelles, exécutées sous sa direction par M^lle^ Émilie Pottier, sa fille, avec un grand scrupule de la forme, ont été imprimées en couleur par M. Silbermann, de Strasbourg, par des procédés qui lui sont particuliers et qui donnent aux épreuves plus de netteté que la chromolithographie.



Certains vases chers aux buveurs normands, qui se trouvent en grand nombre sur la liste qui termine le livre d'André Pottier, ont fourni la matière d'un mémoire à M. Raymond Bordeaux, archéologue et bibliophile normand, qui a présidé à l'arrangement typographique de l'*Histoire de la faïence*, et qui s'est efforcé de lui donner le cachet du XVII^e^ siècle.

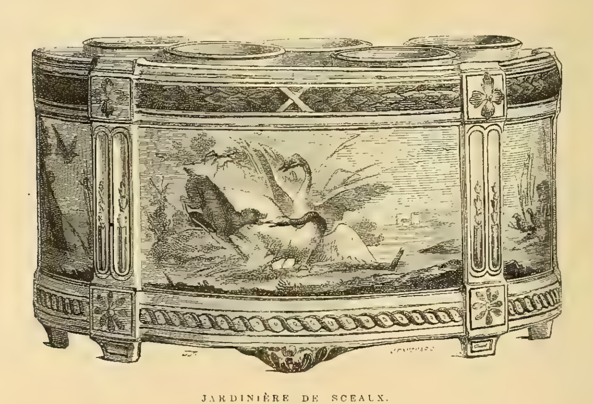
Nous pensions que, dans cette plaquette sur *les Brocs à cidre en faïence de Rouen*, M. Raymond Bordeaux ferait l'historique du décor rouennais. Il a visé moins haut et moins loin. A l'occasion d'un broc de famille appartenant au savant M. Trebutien, conservateur de la bibliothèque de Caen, il a étudié l'histoire des brocs considérés comme présents, en insistant sur les particularités des peintures, des noms et des dates dont ils sont presque toujours chargés. Des chromolithographies assez mé-

diocres et des eaux-fortes charmantes par contre, distribuées en tête de page et en culs-de-lampe, illustrent ce mémoire édité avec luxe.

M. Marescal, de Beauvais, qui nous semble avoir quelque peu perdu son temps à publier des chromolithographies d'après les assiettes républicaines, presque dans les dimensions des originaux, aurait un beau sujet pour exercer son crayon, s'il dessinait et publiait la série des brocs à cidre datés que l'on connaît. Nous lui recommandons cette tâche. Ce serait une suite excellente au recueil un peu écourté des spécimens en couleur qu'il a donnés dans un livre intitulé : *les Faïences anciennes et modernes, leurs marques et leurs décors*. Le plan en est excellent, puisqu'un fac-simile des pièces accompagne la marque qui les signale plus particulièrement. Il ne demanderait qu'à être développé.



Le troisième volume des *Merveilles de la céramique*, que M. Albert Jacquemart vient d'achever, est encore supérieur aux deux autres par la variété des matières,



JARDINIÈRE DE SCEAUX.

(Collection de M. Maze-Sencier.)

comme par la précision des renseignements. Il y traite des faïences européennes du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle, dont les fabriques sont en nombre si grand, que la France seule en compte 174 réparties en 28 provinces, ainsi que de la porcelaine tendre ou dure dans les mêmes contrées. Les recherches faites de toutes parts, dans ces derniers temps, sont résumées dans son livre, qui nous offre en outre le fruit de ses propres travaux et de sa longue expérience. Ayant à traiter d'un nombre considérable d'ateliers, il a été nécessairement très succinct sur la plupart d'entre eux. Mais les renseigne-

ments qu'il fournit sont nets et précis. Lorsqu'il n'y a qu'un nom ou qu'une marque à donner, il fournit le nom et la marque, laissant a de plus heureux le soin de compléter ses recherches. Et celles-ci ont du être considérables pour n'arriver parfois qu'à un renseignement fort mince, tant la matière est abondante et variée. Nous citerons comme exemple tout ce qui a trait à la céramique parisienne, dont M. Albert Jacquemart a supérieurement débrouillé toutes les incertitudes et caractérisé les produits.

Paris, qui était déjà l'arbitre du goût et le grand consommateur, dut s'efforcer de



BUIRE EN CASQUE, DELFT DORÉ.

(Collection de M. Paul Gasnault)

reproduire les faïences soit de Rouen, soit de Hollande, qui étaient alors à la mode et que les difficultés du transport, ainsi que les douanes établies même de province à province, rendaient coûteuses et d'acquisition difficile. De là mille efforts de la part des directeurs des ateliers établis dans le quartier de la Roquette pour se rapprocher des types. Quelques différences dans la qualité de l'émail et dans le ton du décor sont déjà des indices pour se reconnaître. Mais il faut chercher ailleurs encore, et c'est ce qu'a fait M. Albert Jacquemart en compulsant dans les almanachs, les guides, les rapports et les archives, des documents aussi difficiles à rencontrer que fastidieux à compulser.

C'est ainsi qu'il a pu établir les titres de Reverend, de l'auteur des vases de phar-

macie exécutés pour la duchesse d'Orléans, des directeurs des ateliers de Sceaux, de Saint-Cloud et d'une foule de localités environnant Paris.



ASSIETTE DE LILLE (1767).

Mêmes recherches patientes pour les Flandres, française ou belge, et pour la Hollande et l'Allemagne, et toujours aussi la même raison pour discerner le faux du vrai.



PORCELAINE DE CHANTILLY.

(Collection de M. A. Jacquemart.)

Quant à l'histoire de la porcelaine européenne, il y a longtemps qu'elle n'a plus de secrets pour lui; aussi l'a-t-il traitée de main de maître dans la forme concise qu'il a été forcé de lui donner par suite de trop de richesses. De telle sorte que les trois

volumes des *Merveilles de la Céramique*, avec leurs gravures et leurs marques, forment la plus complète et la meilleure des histoires de la céramique depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. D'ailleurs, la part que M. Albert Jacquemart prend à la rédaction de la *Gazette des Beaux-Arts* interdit à ses collaborateurs de le louer, même quand



JARDINIÈRE EN FAÏENCE DE MILAN.

(Collection de M. Paul Gasnault.)

ces collaborateurs sont les derniers venus. La critique seule serait permise. Aussi lui reprocherons-nous d'avoir usé d'un néologisme introduit par Champfleury en donnant au substantif *céramique* une acception qu'il n'a jamais eue dans notre langue. Il s'applique en effet à un art chez nous et à un quartier d'Athènes.

Quant aux gravures sur bois en grand nombre qui, exécutées sur les dessins de



SABOT DE NOEL, FAÏENCE DE ROUEN.

(Collection de M. Pascal.)

M. J. Jacquemart, illustrent le texte des *Merveilles de la céramique*, les spécimens que nous en publions ici nous dispensent aussi de les louer.

Comme tous les vrais savants, M. Albert Jacquemart n'a pas craint de rectifier dans son dernier livre quelques erreurs qui s'étaient glissées dans ses précédents ouvrages. C'est ainsi qu'il a restitué à Louis Poterat la priorité de l'invention de la

porcelaine tendre, tous droits étant réservés d'ailleurs pour la fabrique florentine de la fin du xvie siècle. M. A. Millet, chef de la fabrication à la manufacture de Sèvres, avait d'ailleurs traité cette question dans un mémoire succinct intitulé : *Priorité de l'invention de la porcelaine à Rouen en 1673.*

André Pottier, naturellement, attachait une grande importance aux essais de Louis Poterat, sur lesquels M. A. Jacquemart passe assez rapidement, tandis que M. J. Houdoy, dans l'*Histoire de la céramique lilloise*, insiste non moins naturellement sur les mérites de la fabrication de Barthélemy Dorez.

Il faut dire que celui-ci, en réclamant du magistrat de Lille des priviléges pour sa fabrique naissante, traite assez mal son concurrent normand. Le document prouverait qu'en 1711 la fabrication, commencée en 1673, n'existait plus, mais que celle de Saint-Cloud était en pleine prospérité.

De même M. J. Houdoy n'a pas hésité à reconnaître qu'une marque formée de quatre traits ressemblant assez au double L de Louis XIV, qu'il attribuait à la fabrique de Lille dans la première édition de son livre, doit être restituée à Saint-Amand, pour lequel M. le Dr A. Lejeal l'a réclamée dans ses *Recherches historiques sur les manufactures de faïences et de porcelaines de l'arrondissement de Valenciennes.*

C'est en ne fermant point l'oreille au bruit des trouvailles ou des découvertes que font de tous côtés les chercheurs de Paris et de la province, que l'on provoque et que l'on mérite le succès.

M. J. Houdoy en a trouvé un très-grand dans sa ville natale, puisqu'il a obtenu que ses concitoyens créassent à Lille un musée céramique comme Nevers, Rouen et Limoges en possèdent un. Ce musée sera installé dans la salle du Conclave, la seule partie qui subsiste de l'ancien palais construit par Philippe le Bon, décorée au commencement du xviiie siècle de magnifiques boiseries de chêne sculpté et de peintures dues à Arnould de Wuez, que ni le temps ni les restaurations ne semblent avoir respectées. L'emplacement est magnifique; espérons que les collections qu'il doit renfermer en seront bientôt dignes.



Le *Recueil de faïences italiennes*, que M. Henri Delange a commencé de faire paraître depuis plusieurs années, vient d'être complété quant aux planches, et n'attend plus, pour être terminé, que le texte, qui est sous presse. Mais ce dernier devant être nécessairement la partie secondaire d'un livre de cette nature, il nous semble permis d'apprécier l'œuvre dès aujourd'hui.

Elle est supérieure aux deux précédentes publications du même auteur : *les Faïences dites de Henri II* et *les Faïences de Bernard Palissy*, qui ont joui d'une faveur si méritée auprès des amateurs de céramique et de beaux livres; et ce n'était pas chose facile d'arriver à cette supériorité. Les faïences d'Oiron n'exigent que deux ou trois couleurs pour être reproduites en fac-simile. Celles de Bernard Palissy réclament une palette plus riche, mais maintenue encore dans une même gamme quelque peu monotone. Pour les faïences italiennes, il faut plus de variété; et les pièces décorées

de couleurs à reflets métalliques présentaient, pour être reproduites, de sérieuses difficultés qui ont été habilement vaincues. Des retouches à la main ont même été nécessaires.

Si maintenant on essaye de classer par fabriques les pièces publiées par M. H. Delange, l'on est tenté de critiquer quelque peu la place trop importante qu'il a donnée aux pièces d'Urbino, appartenant à la seconde moitié du XVIe siècle. Il plaira peut-être aux amateurs de trouver reproduits ces vasques, ces candélabres, ces aiguières et ces plats décorés de grotesques qui atteignent de si hauts prix dans les ventes; mais les érudits regretteront qu'à ces faïences de la décadence, et qui ne leur apprennent rien, l'on n'ait point substitué quelques spécimens d'époque antérieure, accompagnés de marques toujours si précieuses. Si les autres fabriques ne peuvent être plus magnifiquement représentées, elles le sont du moins d'une façon plus instructive.

Après avoir donné un aperçu des fabriques orientales et de leurs imitations les plus directes dans les ateliers moresques de l'Espagne et peut-être de la Sicile, le *Recueil* donne quelques spécimens des fabrications archaïques de l'Italie.

En quel lieu et quand l'émail stanninifère fut-il appliqué pour la première fois et avec suite dans les ateliers de la Péninsule, depuis longtemps habitués à façonner des poteries? M. Henri Delange pencherait pour Chaffagiolo, atelier toscan qui semble avoir exercé sur la céramique italienne au XVe siècle la même influence que les peintres et les sculpteurs florentins sur la marche du grand art. Il n'en est pas moins vrai que les pièces authentiques de cet atelier que publie M. H. Delange se font remarquer par un grand goût dans le décor dès le commencement du XVIe siècle, tandis que d'autres, qu'on en rapproche par analogie, montrent qu'il faut faire remonter au delà de cette époque la pratique habile du décor.

Faenza se place à côté de lui, et peut-être à sa suite. Toujours est-il qu'il semble dominer par des produits excellents, alors que l'atelier florentin ne donne plus que de faïences secondaires.

Ferli est entraîné dans son orbite, et Ravenne s'essaye également dans un art qui a jeté un grand éclat dans les Marches au XVIe siècle.

Les villes du duché d'Urbino ne viennent qu'après. Castel-Durante, qui fournit de rosiers toute l'Italie, et même les contrées du Nord, se vit éclipsée par Urbino, qui occupe le premier rang pendant tout le reste de la Renaissance.

Xanto, Nicola d'Urbino, la famille des Fontana et enfin celle des Patanazzi y acquièrent une juste renommée.

Les villes des États de l'Église, Pesaro, Deruta, Gubbio, rivalisent avec des succès divers, et en apportant les couleurs à reflets métalliques comme élément nouveau de décoration. Dans la dernière de ces villes, Mo Giorgio pose un problème qui n'a pas encore été entièrement résolu, en signant de son nom des peintures excessivement archaïques, en même temps que d'autres inspirées par les grands maîtres, comme Raphaël et Michel-Ange.

En résumé, ce *Recueil de faïences italiennes* peut en beaucoup de cas suppléer les collections auprès des érudits. Aucune, en effet, ne possède autant de pièces intéressantes ou remarquables, soit par leur facture, soit par les marques qui les accompagnent et que l'on a toujours reproduites avec soin. Pour les simples curieux ce Recueil est un musée magnifique où, avec un peu de bonne volonté, ils pourront acquérir quelques connaissances précises.

Publications de luxe, livres d'étude et simples plaquettes distribuées dans un petit

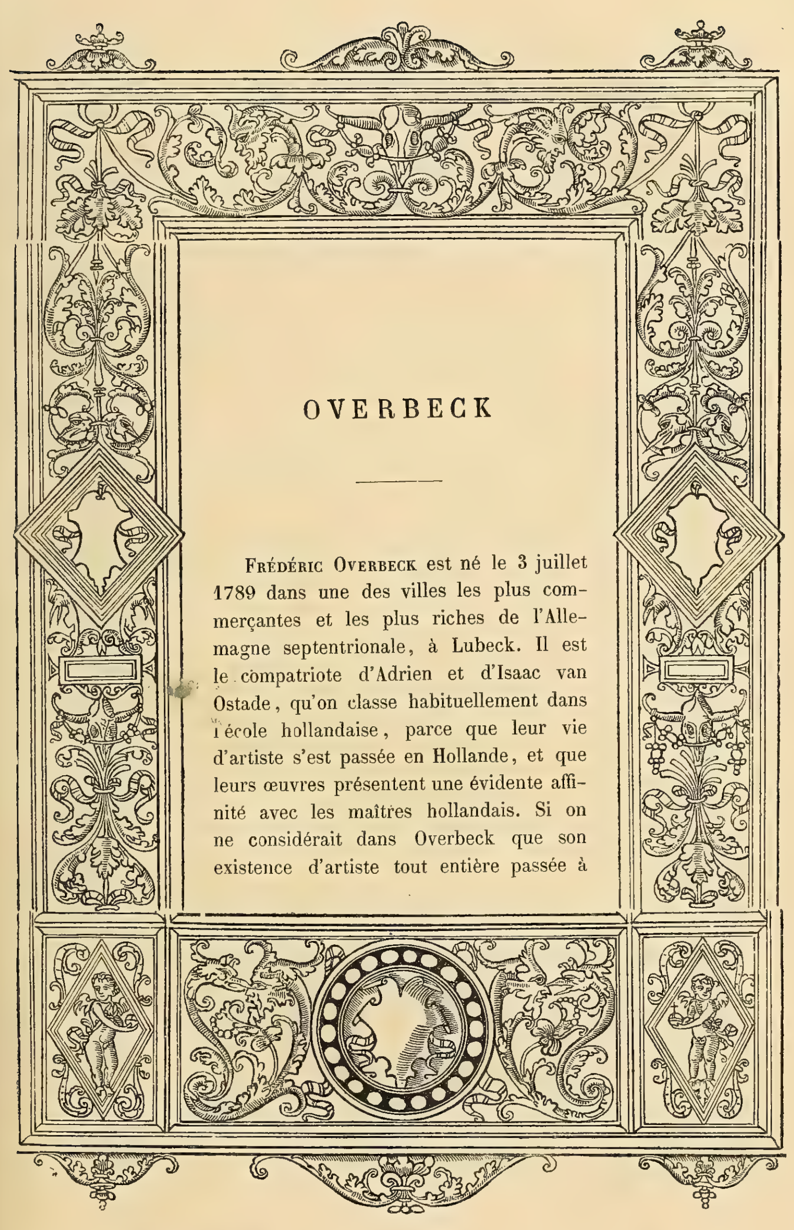
cercle, tous ces livres, qui ont l'étude de la céramique pour objet, sont déjà nombreux. S'ils témoignent d'un goût peut-être excessif pour un genre particulier de curiosité, ils appartiennent, avant tout, à l'une des branches de l'archéologie, cette sœur de l'histoire vers laquelle notre époque s'est portée avec un si magnifique élan. Les récits étudiés et de longue haleine, les chroniques restituées, les cartulaires exhumés, tout ce travail des érudits sur l'histoire écrite a son pendant figuré et commenté dans l'archéologie, qui s'efforce de restituer le milieu où s'agitait la vie d'autrefois. C'est pourquoi les études, même les plus secondaires et d'apparence la plus frivole, méritent qu'on s'y arrête, car il y a toujours quelque enseignement à en tirer.

CHARLES DAMBIN.



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [2068]



# OVERBECK

---

Frédéric Overbeck est né le 3 juillet 1789 dans une des villes les plus commerçantes et les plus riches de l'Allemagne septentrionale, à Lubeck. Il est le compatriote d'Adrien et d'Isaac van Ostade, qu'on classe habituellement dans l'école hollandaise, parce que leur vie d'artiste s'est passée en Hollande, et que leurs œuvres présentent une évidente affinité avec les maîtres hollandais. Si on ne considérait dans Overbeck que son existence d'artiste tout entière passée à

Rome, que ses goûts qui le rattachent à l'école florentine de la seconde époque, on pourrait dire de lui qu'il est Italien; mais son esprit est essentiellement germanique; ses compositions attestent le sol natal et la race qui lui a donné le jour. C'est le style qui détermine la nationalité d'un peintre, et le Poussin a eu beau demander à l'Italie ses principes et y passer la plus grande partie de sa vie, il n'en est pas moins Français par la tournure de ses inspirations.

Overbeck fit ses premières études dans sa ville natale. Mais quand il eut atteint ses dix-sept ans, comme sa vocation d'artiste semblait décidée, il ne voulut pas rester dans une ville de province où les arts tenaient nécessairement peu de place, et on l'envoya étudier la peinture à l'académie de Vienne. C'était en 1806, et toute l'Allemagne était sous l'influence des idées imprimées à l'art par Winckelmann et Raphaël Mengs. Pourtant une réaction commençait, et comme Overbeck est l'artiste qui en a été la manifestation la plus directe, il importe d'en spécifier l'origine et le caractère.

Winckelmann a consacré sa vie à défendre et soutenir cette théorie platonicienne : qu'il existe au-dessus des formes individuelles une forme idéale qui en exprime l'essence, que cette forme répond à l'idée de beauté qui est absolue et non relative, et il en conclut que les Grecs ayant, dans leurs ouvrages, approché plus que tous les autres peuples de cette forme typique, nous devons, pour nous élever du réel à l'idéal, nous pénétrer de l'art antique et interpréter la nature d'après les modèles qu'il nous a laissés. Cette théorie, qui a trouvé son application dans les tableaux de Louis David, avait pour résultat inévitable de donner à la peinture des lois puisées dans la statuaire, et Lessing ne s'y trompa pas lorsqu'il écrivit son *Laocoon* pour tracer les limites respectives des deux arts.

Raphaël Mengs, qui fut l'ami de Winckelmann et qui était imbu des mêmes idées, tenta de réaliser dans ses œuvres la rénovation que la doctrine nouvelle ne pouvait manquer d'apporter dans l'art. Mais comme théoricien il était loin d'avoir l'unité de vues de Winckelmann, et comme praticien il était plus loin encore de la puissance de volonté qui fit de Louis David un grand maître. Son livre est un cours d'éclectisme, enthousiaste par la forme, mais assez fade par le fond, et ses œuvres peintes sont d'une correction froide et dépourvues du style personnel qui fait les maîtres. Il prépara les voies à David comme Batoni, comme Vien; mais il ne vit pas s'accomplir la révolution qu'il avait rêvée.

L'apparition de David fut saluée par toute l'Europe comme le signal d'une régénération de l'art. L'Allemagne ne pouvait manquer d'acclamer

un mouvement qu'elle avait préparé par ses théories. Aussi le jeune Overbeck trouva à Vienne un enseignement analogue, sauf la qualité des professeurs, à celui qu'il aurait reçu à Paris à la même époque. Cet enseignement était essentiellement païen : l'étude anatomique du corps humain en était la base; la traduction de sujets empruntés à la mythologie en était le but. Overbeck était par nature enclin au mysticisme, il avait en outre conservé de sa ville natale des impressions premières qui le reportaient aux souvenirs du moyen âge. L'étude du nu lui déplaisait comme chrétien, l'étude de l'antiquité ne satisfaisait pas ses instincts d'artiste; il rêvait pour la peinture un but moral qui, dans son esprit, était essentiellement lié à ses convictions religieuses.

L'ensemble d'idées où vivait Overbeck était donc en contradiction avec l'enseignement officiel qu'il recevait à l'académie de peinture ; mais il trouva un point d'appui et se fortifia singulièrement dans un groupe de jeunes gens, écrivains, journalistes, professeurs, philosophes, qui cherchaient à réveiller le sentiment germanique contre l'influence française.

Les principes de la révolution de 1789 avaient été accueillis avec enthousiasme par tous les penseurs allemands, et le titre de citoyen français décerné à Schiller fut regardé comme un honneur insigne par la nation tout entière. Mais les excès de notre révolution refroidirent singulièrement la sympathie qu'on avait eue pour nos idées, et quand l'Empire substitua l'esprit de conquête à l'esprit d'émancipation, le patriotisme germanique se redressa contre nous de toute la force de ses souvenirs. L'Allemagne, dont toutes les traditions de grandeur se rattachaient au moyen âge, se mit avec amour à étudier son passé, et l'art eut une large part dans cette évocation de traditions glorieuses qu'on avait méconnues ou dédaignées jusque-là. C'est de cette époque que date cette grande collection de tableaux de la primitive école allemande, commencée à Cologne par les frères Sulpice et Melchior Boisserée. Aix-la-Chapelle, Francfort, et bien d'autres villes eurent bientôt des collections où le choix des œuvres était guidé par un sentiment patriotique uni au goût artistique.

Overbeck fut un des premiers à proclamer la supériorité de ces vieux maîtres, et à constater l'analogie qu'ils avaient avec l'école italienne antérieure à Raphaël. Ainsi, tandis qu'en France nous faisions commencer l'art à Pérugin, pour pouvoir nommer le professeur de Raphaël, et que nos études se portaient surtout sur le Guide, le Dominiquin et les Carrache, les Allemands au contraire assignaient Raphaël comme le dernier terme auquel soit arrivé le grand art et considéraient tout ce qui est venu après lui comme de la décadence. Overbeck, pour qui le senti-

ment artistique était subordonné au sentiment religieux, s'aperçut bientôt que ce n'est pas Raphaël qui est une date, mais Luther ; il trouva que l'art, qui avait grandi jusqu'à la Réforme, s'arrête à ce moment fatal et qu'il meurt absolument dans les pays qui ont adopté le protestantisme. Ceux qui restent catholiques semblent mieux partagés au premier abord ; mais les discussions qu'amène la Réforme y sèment le fléau du scepticisme, et l'art, qui a perdu la foi, perd en même temps la pensée, et ne subsiste plus que par la valeur de l'exécution.

Ce n'est pas, comme on l'a dit, une simple fantaisie d'artiste qui a conduit Overbeck jusqu'à l'abjuration; pour lui l'art et la religion ne font qu'un, ou plutôt l'art n'est qu'un moyen que Dieu a donné aux hommes pour enseigner la vérité. C'est là le point de départ du romantisme allemand. Kaulbach, un des derniers venus dans ce mouvement, a fait une glorification de la Réforme dont nous avons vu le carton à l'Exposition universelle de 1867. Ainsi l'apothéose de Luther par Kaulbach aura été le dernier terme d'une évolution dont le début avait été marqué par l'abjuration d'Overbeck.

Un étudiant plus fort que ses condisciples, et qui, outre la supériorité du talent, possède l'énergie de la conviction, ne peut manquer d'exercer sur toute l'école un ascendant immense. C'est ce qui arriva à Overbeck ; mais comme il s'élevait contre l'enseignement païen qu'on donnait à l'académie, qu'il déclamait contre l'usage du modèle vivant, qu'il prêchait l'imitation du style archaïque des vieux maîtres primitifs, il se mit à dos ses professeurs et tout ce qui était officiel, si bien qu'un jour, las de lutter et sûr de ses idées, il abandonna Vienne et partit pour Rome.

Une vie nouvelle commença pour Overbeck, dès qu'il fut arrivé à Rome. Mettant de côté l'enseignement académique, il entreprit un tableau dont plus tard il fit présent à la cathédrale de Lubeck. Le sujet était l'*Entrée du Christ à Jérusalem*. Ce tableau, qui marque le début de l'artiste, a été exécuté dans une solitude complète. En arrivant à Rome Overbeck était, il est vrai, accompagné de deux de ses amis, mais qui se considéraient comme ses disciples, et lui demandaient ses conseils, plutôt qu'ils n'étaient en état de lui donner les leurs. La petite colonie allemande de Rome ne s'est formée que peu à peu, et Overbeck en est en quelque sorte le père et le fondateur. Il était arrivé en 1809 ; mais en 1811 deux nouveaux venus, qui devaient se faire un nom célèbre dans les arts, vinrent se joindre à lui. C'était Schadow et Pierre Cornélius. Le premier était un débutant dont les tendances n'étaient pas encore déterminées; mais Cornélius était un transfuge de l'académie de

Dusseldorf, comme Overbeck de celle de Vienne. Malgré la diversité de leurs natures, ces deux hommes se plurent singulièrement. Cornélius avait en honneur la méthode d'enseignement en usage depuis David : il avait dessiné beaucoup d'après d'anciennes gravures et fait une série de compositions sur le *Faust* de Gœthe.

La colonie allemande s'augmenta successivement de Schnorr, Philippe Veit, Wach, Bégas, Henri Hess, et plusieurs autres artistes peu connus en France, mais dont les œuvres sont célèbres en Allemagne, et qui ont une place importante dans l'art germanique. Ils se réunissaient dans un ancien couvent abandonné, loin des grandes commotions politiques qui troublaient alors l'Europe ; ils s'entretenaient des vieux souvenirs de l'Allemagne, et de l'art qu'il fallait renouveler. Overbeck et Cornélius étaient les chefs de cette petite société, et, comme ils étaient d'accord sur le point de départ, leur goût personnel se donnait libre essor et chacun avait ses adeptes.

Cornélius était arrivé à Rome avec l'intention d'étudier l'antiquité, afin de traduire dans le langage héroïque les vieux poëmes de l'épopée germanique. Il était, comme Overbeck, passionné pour les maîtres antérieurs au XVI[e] siècle ; mais dans les deux courants qui constituent la Renaissance, Cornélius s'attacha davantage à celui qui va d'Orcagna à Signorelli et Michel-Ange, tandis qu'Overbeck, mystique par tempérament et chrétien par conviction, était épris de Beato Angelico, des peintres de l'Ombrie et particulièrement du Pérugin, et s'arrêtait à la première manière de Raphaël. Leurs études suivaient naturellement la tournure de leur esprit : l'un rêvait à la mythologie teutonique, l'autre, à l'extase chrétienne.

La petite colonie allemande vivait complétement isolée au milieu des chefs-d'œuvre de la Ville éternelle. Ne voyant pas les artistes étrangers, et professant d'ailleurs un dédain systématique pour la peinture contemporaine, ces jeunes gens s'enivraient des espérances les plus brillantes, et comptaient sur leurs seules forces pour régénérer la peinture. Ils rêvaient surtout de faire des fresques ; mais le procédé d'exécution leur était absolument inconnu. Le consul de Prusse, Bartholdi, leur proposa de décorer une chambre dans sa maison dont le rez-de-chaussée était déjà orné de peintures par Zuccaro, qui en avait été autrefois propriétaire. L'offre fut acceptée avec empressement ; mais on tenait à peindre à fresque, et on ne savait comment s'y prendre. Comme l'usage de la fresque avait complétement cessé depuis la fin du dernier siècle, il semblait difficile de se renseigner.

Les artistes allemands pourtant ne tardèrent pas à apprendre qu'il

y avait aux environs de Rome un vieux maçon qui, dans sa jeunesse, avait préparé une muraille peinte à fresque par Raphaël Mengs. Ils y coururent, et dès qu'ils se furent assurés que le fait était vrai, ils le ramenèrent en triomphe. Dès lors, ils se mirent à l'ouvrage avec empressement et se partagèrent le travail. Le sujet demandé etait l'histoire de Joseph. Overbeck fit *Joseph vendu par ses frères* et les *Sept années de disette.* Cornélius, Schadow et Ph. Veit eurent chacun deux autres sujets de la même histoire. Cette chambre est bien connue des touristes allemands qui ont visité Rome, car elle est le point de départ du mouvement romantique en Allemagne.

Les tendances archéologiques d'Overbeck se montrent dès ses premiers ouvrages : ce n'est pas dans l'histoire qu'il va chercher ses renseignements sur le costume et la tournure, c'est dans les modèles de l'art aux débuts de la Renaissance. Il peint les Hébreux comme les avaient peints Lucas de Leyde et les maîtres primitifs. Car tout en étudiant l'art italien, il a toujours conservé son goût pour les maîtres des écoles du nord, et c'est surtout dans ses représentations d'anges que, plus tard, il s'est inspiré directement de Beato Angelico et de Pérugin. Mais bientôt le marquis Massimi fournit à Overbeck l'occasion de se montrer sous un autre aspect en chargeant les artistes allemands de décorer sa villa avec des fresques dont le sujet devait être tiré des grandes épopées italiennes. La *Divine Comédie* du Dante échut à Cornélius. Schnorr eut *Roland furieux,* et Overbeck fut chargé de la *Jérusalem délivrée.*

Rappelé subitement en Allemagne, Cornélius ne put exécuter son travail, qui fut confié à d'autres artistes. Mais Overbeck a exécuté à la villa Massimi plusieurs peintures décoratives dans la salle consacrée au poëme du Tasse. Il a figuré sur le plafond quatre scènes : *Clorinde délivrant Sophronie et Olinde* qui sont sur le bûcher (gravé par Krueger), *Tancrède baptisant Clorinde* après l'avoir blessée mortellement, *Renaud et Armide dans l'île enchantée* et *l'Arrivée d'Herminie parmi les bergers.* Sur les murailles il a peint : l'*Ange Gabriel excitant Godefroy de Bouillon à la croisade,* les *Préparatifs du siége de Jérusalem* avec Pierre d'Amiens qui anime les croisés, et le *Combat de Gildippe avec Argante.*

On voit dans ces peintures son propre portrait et celui du prince Massimi.

En 1818, un peu avant le départ de Cornélius, la colonie allemande se trouva assez nombreuse pour faire à Rome une exposition publique de ses œuvres, tableaux, cartons, dessins, études en tous genres. Le public romain se trouva ainsi à même de juger dans son ensemble le corps de doctrines que les artistes novateurs prétendaient

imposer à l'art. L'exposition eut un succès complet et les commandes arrivèrent aux artistes; mais en même temps un schisme qui devait se terminer par la dissolution de la colonie se produisit parmi eux. Entraîné par le mysticisme inhérent à son caractère et par son culte toujours croissant pour la Madone, Overbeck se mit à étudier la théologie romaine et amena à ses idées plusieurs de ses amis, entre autres Schadow et Ph. Veit. On les appelait les Nazaréens, et la dissidence de culte amena une certaine froideur entre ceux-ci et ceux qui demeuraient fidèles à la religion réformée. Toutefois ce ne fut là qu'un fait accidentel, qui n'aurait pas suffi pour séparer des hommes que réunissaient d'ailleurs la nationalité et un ensemble d'idées absolument conformes au sujet de l'art qui occupait leur vie.

Les artistes allemands avaient connu à Rome un jeune prince exilé qui, en 1825, devint le roi Louis de Bavière. C'était un antiquaire zélé, un archéologue enthousiaste, un amateur passionné des beaux-arts. Dès qu'il fut sur le trône, il s'empressa d'appeler autour de lui les artistes dont il avait été l'ami. La plupart étaient devenus célèbres, et ceux qui ne vinrent pas à Munich trouvèrent dans d'autres villes allemandes des positions brillantes. Overbeck seul tint à rester à Rome. Le roi de Bavière lui offrit en vain la direction de l'Académie des Beaux-Arts à Munich. Il était attaché à la Ville éternelle et devait y finir sa vie. Overbeck avait commencé à Rome le mouvement qui allait transformer l'art en Allemagne; mais cette transformation, dont il était le premier instigateur, devait s'opérer sans sa participation.

Néanmoins les artistes allemands n'oublièrent pas celui qui avait été leur maître, et qui de loin semblait encore présider à la révolution qu'ils tentaient d'accomplir. Sur la nouvelle pinacothèque de Munich, Kaulbach a peint une fresque qu'on serait tenté de prendre pour une caricature monumentale, sans le sérieux avec lequel elle a été exécutée par l'artiste et admirée par le public. Elle représente la *Lutte contre le mauvais goût*. Celui-ci est figuré par un chien à trois têtes coiffées de perruques : ce monstre tient les Grâces captives, mais leur délivrance ne sera pas longue, car Pégase s'élance contre lui, et il est monté par Cornélius qui brandit une lance, par Overbeck portant une croix, et par le sculpteur Schwantaler. Il y a dans cette représentation une naïveté qui fait sourire. Mais Cornélius et Overbeck, les deux auteurs du mouvement, sont assez bien caractérisés, l'un par une lance, l'autre par une croix. Ce fut à Rome, sous l'impulsion de ces deux artistes, que se forma toute une génération de peintres qui furent leurs amis ou leurs élèves. Nous avons vu quel rôle avait joué Overbeck, lorsqu'il était à la tête de ce

mouvement; nous allons voir maintenant ce qu'il devint, lorsqu'il se retrouva à Rome, livré à lui-même et isolé de ceux qui avaient applaudi à ses premiers efforts.

La grande peinture décorative était le but qu'avaient poursuivi sans relâche les artistes allemands réunis à Rome. Overbeck fut chargé de peindre pour l'église Sainte-Marie-des-Anges, près d'Assise, la *Vision de saint François* en 1221. Le saint, en extase, est placé au bas de la composition, en compagnie de deux moines en adoration : le haut de la fresque est occupé par la Vierge, que soutiennent les anges. Mais après cette peinture, exécutée en 1829, Overbeck, contrairement à ses anciens compagnons, qui couvrirent les villes allemandes, et principalement Munich, de leurs fresques décoratives, fit presque exclusivement des tableaux et des dessins exécutés dans son atelier.

La *Gazette des Beaux-Arts* a publié déjà un article assez étendu sur l'atelier d'Overbeck à Rome [1]. Nous n'avons donc pas à revenir sur cet atelier célèbre auquel depuis trente ans les touristes de passage à Rome n'ont guère manqué d'aller rendre visite. Overbeck a consacré sa vie à faire des tableaux de chevalet représentant des sujets de sainteté et principalement des Saintes Familles. Il composa en outre un très-grand nombre de dessins qui furent gravés et popularisèrent son nom dans toute l'Europe. La belle édition des Évangiles, publiée par l'éditeur Curmer en 1842, a particulièrement contribué à sa réputation en France, et en 1844 l'Institut de France lui ouvrit ses portes comme membre correspondant de l'Académie des Beaux-Arts.

Si l'on excepte les fresques tirées de la *Jérusalem délivrée*, qu'Overbeck a peintes dans sa jeunesse, il n'a guère fait qu'un seul sujet qui ne soit pas religieux, c'est l'*Italie et l'Allemagne*, tableau qui figure à la nouvelle pinacothèque de Munich et qui a été lithographié. Son œuvre la plus importante est le *Triomphe de la Religion dans les arts*, qui est au musée de Francfort et qui a été gravée dans la *Gazette des Beaux-Arts* [2]. Cette vaste composition symbolique, dont l'ordonnance rappelle la *Dispute du Saint-Sacrement* de Raphaël, résume toutes les idées de l'artiste sur le secours que l'art peut tirer de la foi; il en existe une grande gravure par Amsler. La *Vierge inspiratrice* occupe le haut du tableau entourée d'une légion de saints; sur la terre et sous les pieds de la Vierge est une fontaine d'où s'échappe un jet d'eau. Les peintres qui ont traité des sujets religieux sont groupés autour de la fontaine, et quelques-

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts* du 15 mars 1859.
2. Ibid.

uns contemplent la céleste image qui se reflète dans la nappe d'eau; les architectes et les sculpteurs occupent le premier plan, et parmi eux on voit un pape et un empereur personnifiant les princes qui ont aimé les arts.

Dans l'*Apothéose d'Homère,* Ingres rattache les plus grands talents qui aient honoré le genre humain au génie antique personnifié par le poëte aveugle, et Paul Delaroche, dans l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts, en faisant présider son assemblée par des artistes grecs, semble vouloir se rattacher à la même tradition. Overbeck, au contraire, considérant la foi comme source de l'inspiration, la personnifie dans la Madone tenant entre ses bras l'enfant Jésus, et répudie ainsi le lien qui rattache l'art moderne à l'art antique.

Il y a des tableaux et des dessins d'Overbeck dans toutes les collections importantes de l'Allemagne et dans plusieurs églises, notamment l'*Entrée de Jésus-Christ à Jérusalem* et un *Christ descendu de la croix* dans l'église de Lubeck, et une *Assomption* dans la cathédrale de Cologne. A Rome, outre les peintures dont nous avons déjà parlé, il a fait pour le prince Torlonia les *Douze Apôtres,* qui ont été gravés par Bartoccini, et les *Quatre Évangélistes* gravés par Keller. Overbeck avait une prédilection marquée pour certains sujets qu'il a répétés plusieurs fois, notamment le *Christ laissant venir à lui les petits enfants.* La figure naïve des petits enfants convenait à son talent, et il les a multipliés dans ses tableaux, ainsi que les anges au visage féminin, délicat, et toujours pourvus de longues ailes. Parmi ses nombreuses madones, la Vierge dite *le Silence* est la plus célèbre; elle a été gravée par Steifensand.

Overbeck a gravé lui-même deux eaux-fortes, un *Saint Philippe de Néri* et un *Moine en adoration;* mais toute une pléiade de graveurs s'est attachée à reproduire ses œuvres. Keller, qui a fait ou dirigé les gravures de l'Évangile, a beaucoup contribué à la réputation du maître. Les quarante compositions des Évangiles sont, au surplus, la meilleure et la plus importante série que nous devions à Overbeck. *L'Enfant Jésus adoré dans l'étable par les saints Anges* est une ravissante conception et la seule peut-être qui trahisse complétement l'influence italienne; car en général l'artiste, dans les draperies surtout, cherche un système de plis anguleux et cassés imités des maîtres gothiques de l'art allemand primitif. Ces gravures, toujours très-pâles et dépourvues d'effet, rendent parfaitement les dessins originaux. On doit en outre à Keller un *Christ au tombeau,* un *Christ dans les nuages,* à Felsing, une grande gravure au burin d'après la *Sainte Famille,* à Plugfelder, un grand *Portement de croix,* à Gruner, un *Moïse et les filles de Jéthro à la fontaine,* un *Agar et Ismaël,*

un *Bon Pasteur* et une *Pietà,* dont l'original appartenait au cardinal Wiseman. On a aussi lithographié en grand plusieurs de ses tableaux, et il existe une infinité de vignettes d'après ses dessins.

Les compositions d'Overbeck sont souvent encadrées dans un système ornemental qui se rapporte au sujet principal. Dans la suite des *Sept Sacrements,* par exemple, les arabesques sont entremêlées de médaillons qui servent de commentaires à la scène du milieu. Ainsi autour du *Baptême* on voit *Adam et Ève* expulsés du paradis pour avoir obéi au serpent, qui, ailleurs, expire devant la Croix triomphante; autour de l'Eucharistie, on voit *la Manne dans le désert,* etc.

Overbeck a immensément produit. Sa vie tout entière, consacrée au travail, est exempte de ces anecdotes dont les biographes sont si prodigues à l'égard des peintres. Il n'a pas connu d'autre passion que son art, qui était intimement lié à sa foi, et quand il s'est éteint, le 16 novembre 1869, il avait quatre-vingts ans, et pas un souvenir qui ne fût la date d'un effort et d'une œuvre nouvelle.

En France, Overbeck n'est connu que par les gravures, mais sa peinture ne perd rien à être interprétée par le burin. Son exécution, lisse et monotone, ne présente ni les accents vivants d'une touche capricieuse et heurtée, ni l'émotion intime qui résulte d'un modelé profondément fouillé. La lumière de ses tableaux, distribuée d'une manière toujours égale, ne connaît pas les grands partis pris, et la pâleur uniforme des estampes gravées d'après son œuvre présente un aspect plus satisfaisant que les teintes fades et glaireuses dont il colore habituellement ses figures. S'il n'a pas les notes discordantes de Cornélius, il n'a pas non plus les harmonies douces et recueillies que semblent commander les sujets qu'il traite habituellement; l'aspect de sa peinture manque de charme, et, pour apprécier le penseur, il faut presque toujours faire abstraction du peintre. Peut-on appeler Overbeck un grand dessinateur? Ici encore nous sommes obligé de faire des restrictions. Dans les œuvres d'Overbeck, la forme, toujours correcte, arrive souvent à l'élégance, au caractère jamais. Il lui manque cette expression individuelle qui traduit l'observation constante de la nature. Ingres et Overbeck se sont trouvés à Rome à la même époque, et ont grandi parallèlement sans exercer l'un sur l'autre la plus légère influence. Tous deux étaient fatigués de l'imitation littérale de la statuaire antique, tous deux étaient passionnés pour la Renaissance et pour les maîtres de l'école primitive. Devant ces maîtres, Ingres a senti le besoin de rajeunir l'art en revenant à la nature, et il est arrivé au portrait de Bertin et à cet accent mâle et simple qui donne à ses œuvres un cachet de force et de grandeur. Overbeck a rêvé de régénérer l'art par la




(Dessin de Frédéric Overbeck.)

« UNE SEULE CHOSE EST NÉCESSAIRE. »

foi, et il a cru que l'inspiration qui s'élève au ciel pouvait se dispenser de traduire les réalités terrestres. De là l'absence de vie et d'individualité dans des œuvres, qui dénotent d'ailleurs l'âme pieuse d'un chrétien et l'esprit élevé d'un penseur.

Si un artiste a tenté de réaliser la doctrine esthétique de Savonarole, c'est Overbeck. Le fougueux moine, qui voyait dans l'art un moyen de ranimer la foi, s'indignait de retrouver les traits d'une courtisane dans une madone que les fidèles venaient invoquer à l'autel, et il disait aux artistes que l'art n'est pas l'imitation d'une réalité vulgaire, mais la reproduction d'un idéal que découvre toujours un cœur nourri par la prière. Dans un auto-da-fé célèbre, les artistes ont vu brûler de sang-froid, à côté de leurs propres ouvrages, des débris de l'art antique signalés comme impurs par l'impitoyable prédicateur. Overbeck n'a rien brûlé; mais il a passé sa vie à Rome au milieu des chefs-d'œuvre de l'antiquité, et il a détourné les yeux; il a pu contempler pendant quarante ans la nature italienne, ses paysages toujours accentués par de grandes lignes, ses figures d'une tournure si fière, ses types aux traits fortement accusés, et il semble n'avoir rien vu de tout cela. Ses figures sont des réminiscences d'Albert Dürer et de Lucas de Leyde, dont elles empruntent le costume. Il a admiré ces tableaux de l'école florentine où des figures pleines de vie et de réalité adorent une madone tout idéale, escortée d'anges qui n'ont rien de commun avec la terre; mais il n'a vu que le haut du tableau. En voulant éviter tout ce qui rappelle la réalité, il s'est privé de la ressource puissante des oppositions et semble toujours conventionnel.

Est-ce à dire qu'Overbeck n'a, comme on le prétend quelquefois, qu'une valeur purement archéologique, et qu'il n'a donné qu'une nouvelle édition, forcément affadie, d'œuvres qui avaient leur raison d'être il y a plusieurs siècles, et dont la reproduction ne saurait être aujourd'hui qu'un objet de curiosité? S'il en était ainsi, les œuvres d'Overbeck pourraient être appréciées de quelques hommes spéciaux, mais n'auraient pu être comprises et acceptées par la masse du public. En prenant la défroque d'un autre âge pour en habiller ses personnages, Overbeck leur a donné l'âme d'un chrétien du XIX^e siècle, et c'est là son originalité. Il se rattache à un ordre d'idées dont Chateaubriand a donné la formule dans le *Génie du christianisme*. Une expression de bonté et de mélancolie douce pare toutes ses œuvres et leur donne une grâce charmante.

Le Christ d'Overbeck est toujours plus grand que les figures qui l'entourent. Il est maigre sans être osseux, et sa figure rêveuse et douce montre une bienveillance qui ne se dément jamais. Il semble que les vices du genre humain l'affligent plutôt qu'ils ne l'indignent. Ce n'est pas le

Christ qui prend le fouet pour chasser les vendeurs du temple, qui interdit au riche le royaume des cieux, qui vient prédire la lutte, apporter la guerre et non la paix, ce n'est pas le grand Christ byzantin, droit, roide, immobile et immense, qui se détache sur un fond d'or et reçoit les adorations des fidèles prosternés ; c'est un Christ humain, triste et résigné, qui affirme sa bonté et semble oublier sa puissance. Jamais il n'est si beau que quand il pardonne à ceux qui l'outragent et que les petits enfants viennent lui prendre les mains. Les saints qui peuplent son paradis sont vraiment dignes de lui. Ce ne sont pas ces vaillants athlètes de la foi qui couraient au martyre en maudissant les faux dieux, qui abattaient les temples et brisaient les idoles, qui combattaient les démons dans la Thébaïde, luttaient en tout lieu contre les hérésies et fuyaient au désert pour éviter le contact du monde. L'artiste aurait beau les appeler saint Jérôme ou saint Antoine, leur expression montre qu'ils sont de la famille de saint Vincent de Paul; je lis sur leur visage la charité d'un homme de bien et non la passion d'un ascète.

Overbeck est un chrétien qui s'est nourri de l'*Imitation*. Il ne connaît pas les Pères de la primitive Église et ne traduit pas les accents de l'âge héroïque; aussi il ne sait pas peindre le diable, cette étrange création du moyen âge qui a épouvanté nos pères et qui fait sourire aujourd'hui les chrétiens les plus fervents. Autrefois, les représentations de l'enfer se voyaient partout dans nos églises; aujourd'hui on ne les trouve nulle part. C'est que, si la foi est immuable dans son principe, l'esprit public n'en voit pas toujours la même face. Si Overbeck tient au XV[e] siècle par ses aspirations d'artiste, il est absolument contemporain par la tournure de son esprit. C'est pour cela que les gravures de ses tableaux figurent dans tous les paroissiens, tandis qu'Albert Dürer ou Lucas de Leyde y sembleraient étranges. D'ailleurs, bien qu'Overbeck ait fait des tentatives dans la peinture monumentale, la nature de son talent semble le ranger parmi les peintres de missels. Il n'a pas les roideurs voulues, les grandes symétries archaïques dont Hippolyte Flandrin a tiré un si grand parti dans la décoration de nos églises; son talent sympathique plutôt que puissant a toujours suivi la même ligne, sans avoir eu de défaillances. Si on ne peut le compter parmi les grands maîtres, parce que l'étude de la nature lui a par trop fait défaut, on ne peut méconnaître chez le rénovateur de la peinture allemande un esprit élevé, chaste, dont l'inspiration plane au-dessus des habiletés de l'exécution et sait toucher le cœur en l'élevant vers le ciel d'où elle est descendue.

RENÉ MÉNARD.

# PRUD'HON

## SA VIE, SES ŒUVRES ET SA CORRESPONDANCE[1]

---

### XI.




Ces quelques dessins mal rétribués ne suffisaient pas à nourrir la famille déjà nombreuse de Prud'hon. La misère, que les gaspillages et les criailleries de sa femme rendaient plus intolérable et plus profonde était à la maison. Ce n'est pas le courage qui manquait au vaillant artiste, mais l'occasion d'exercer son talent. Il n'était pas hostile, tant s'en faut, aux idées et aux institutions nouvelles; cependant il se trouvait absolument isolé. Sa manière, qui tenait au fond même de son organisation, était en contradiction flagrante avec celle de David et de son école, et cet homme d'un génie si souple, d'un esprit si ouvert, si conciliant, si sympathique, ne put jamais prendre sur lui de faire la moindre concession à la mode et d'acheter le succès par l'abandon de ses vues personnelles. Il admirait David, comme le prouvent ses lettres de Rome, mais il jugeait avec une clairvoyance singulière son système étroit et absolu. Il s'en expliqua un jour avec M. Voïart dans une conversation dont son biographe nous a conservé le résumé, et que l'on peut regarder comme sa profession de

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. II, p. 377 et 495, et t. III, p. 14 et 152.

foi. « Ceux qui prétendent, disait-il, qu'il n'y a qu'une seule manière de retracer les formes humaines qu'offre la nature, me semblent en opposition avec elle-même et ses créations. Ne donne-t-elle pas l'exemple de la plus riche variété? Et si elle a modelé le genre humain sur un type semblable, n'en a-t-elle point modifié à l'infini la couleur, les formes et la figure? Le sauvage ressemble-t-il à l'homme civilisé, l'Espagnol au Russe, le Français à l'Anglais, enfin l'indolent Asiatique à l'actif Européen? S'il est vrai que tous ces divers individus diffèrent d'attitude et d'expression; s'il est constant que leurs mœurs, ainsi que le climat qu'ils habitent, influent sur le caractère de leur physionomie, leurs habitudes, leurs différentes occupations n'ont sans doute pas moins d'influence sur les formes de leurs membres. Et vous voulez que moi, le témoin journalier des modifications de ce genre que subissent mes compatriotes mêmes, j'adopte, pour exprimer ce que je vois, un style étranger à leur nature, style, il est vrai, dont je sens le mérite, qui me sert d'objet de comparaison, mais que mes yeux se refusent à reconnaître dans les objets qui m'environnent? Autant vaudrait adopter dans nos tableaux la même figure pour tous les hommes, la même physionomie, la même beauté pour toutes les femmes. Je ne puis ni ne veux voir par les yeux des autres; leurs lunettes ne me vont point : j'observe la nature et je tâche de l'imiter dans ses effets les plus attrayants. Mais qu'on me montre ces Grecs dont les statuaires antiques ont imité les formes, et je les retracerai avec le même enthousiasme. D'ailleurs, n'est-ce pas enchaîner le génie et entraver le talent que de donner un patron commun à toutes les productions des beaux-arts, et condamner leurs travaux à une similitude de résultats ennemie de la liberté qui doit présider à leur essor? Enfin parce que Corneille et Racine ont fait des chefs-d'œuvre immortels, faut-il ne plus parler, ne plus écrire qu'en vers alexandrins[1]? »

Pauvre Prud'hon! il était, au moment dont nous parlons, bien loin des vers alexandrins! Il fallait vivre, et il dut accepter et peut-être solliciter les plus humbles travaux. A quelque chose malheur est bon. C'est en effet pendant les premières années de la Révolution, dans son triste intérieur de la rue Cadet[2], entre sa femme qui le dispute et ses

1. Voïart, *Notice,* etc., p. 37 et 38.

2. Avant de demeurer rue Cadet, Prud'hon avait habité quelque temps la rue Guénégaud, comme le prouve une anecdote racontée par M. Cabet, qui la tient d'Anatole Devosge lui-même. Ce récit confirme ce que nous savons d'ailleurs du caractère de la femme de Prud'hon. « Au commencement de son séjour à Paris, Prud'hon demeurait rue Guénégaud. Un jour, une exécution devait avoir lieu : la femme de Prud'hon, dési-

enfants qui crient la faim, qu'il fit ces adorables petites pièces : têtes de lettres administratives, adresses de marchands, vignettes de bonbonnières, que les amateurs s'arrachent aujourd'hui et qui forment l'une des parties les plus originales et les plus attrayantes de son œuvre. Elles vivront, tandis que les grandes machines de ses émules sont oubliées depuis longtemps.

Les têtes de lettres et autres pièces du même genre méritent d'être étudiées avec soin. Malgré leurs dimensions exiguës, ce sont des compositions complètes, exécutées avec autant d'amour que les œuvres plus considérables de l'artiste. Quelques-unes d'entre elles sont fort rares, d'autres ont servi sous différents régimes et subi des modifications qu'il faut signaler, et je donnerai de ces petits bijoux trop peu connus une nomenclature aussi complète que possible. Prud'hon eut d'ailleurs la fortune de trouver, dans deux graveurs du plus rare mérite, Copia et son élève Roger, qui le surpassa, deux interprètes excellents. Roger en particulier s'était pour ainsi dire incarné dans Prud'hon, et ses gravures, petites ou grandes, sont des chefs-d'œuvre qui rendent avec une admirable fidélité, non-seulement le dessin et le style, mais le sentiment et la pensée intime du maître.

La première de ces petites pièces qu'exécuta Prud'hon, à ce que je crois, est un en-tête pour les *brevets d'invention, de perfectionnement et d'importation établis par les lois des 7 janvier et 25 mai 1791* [1]. Une figure de femme largement drapée, coiffée du bonnet phrygien, pose une couronne de lauriers sur la tête d'un génie qui lui présente des tablettes sur lesquelles on lit : *Inventions nouvelles.* Sa main gauche s'appuie sur un faisceau recouvert de lauriers. La figure du génie, entièrement nue, qui s'avance vers sa protectrice, la jambe gauche posée sur un coffre sur lequel on voit un compas, est d'une extrême élégance. L'inscription *République française* se lit sur le socle qui supporte ce beau groupe. Les gouvernements qui se sont succédé ont fait subir à cette planche de notables changements. Sous le premier Empire, le bonnet phrygien a été remplacé par un casque avec un aigle pour cimier, et, pendant la Restauration, ce sont les fleurs de lis, entourées d'hermine,

rant y assister, priait son mari de la conduire à la place de Grève. Prud'hon, dont l'âme délicate devait avoir horreur d'un pareil spectacle, refusait. Il donna d'abord pour prétexte qu'il n'avait pas de bas; puis sa femme insistant, il dit à son ami Anatole Devosge, qui offrait d'accompagner Mme Prud'hon : « Emmène-la et garde-la le plus longtemps que tu pourras. »

1. Tel est le titre du brevet. Les mots imprimés en italiques se trouvent textuellement sur les pièces.

qui décorent un bouclier auquel s'appuie la figure. Le socle porte simplement le mot *France*.

C'est à peu près à la même époque que Prud'hon dessina la vignette pour le *Ministère de la police générale*, car M. E. Marcille possède une lettre avec cet en-tête, datée du 19 fructidor an I. La police est figurée par une femme assise, qui tient d'une main un miroir et de l'autre un flambeau. Elle porte une Méduse sur la poitrine. Les bras du fauteuil sont terminés par des têtes de sphinx; près d'elle est un coq[1].

Le dessin pour le *Ministère de la guerre* représente une figure de Minerve assise et tournée à gauche, qui tient de la main droite une épée nue et de la gauche une couronne. Elle est coiffée d'un casque avec un coq pour cimier[2].

La composition que Prud'hon fit pour les en-tête des lettres du Directoire exécutif est une des plus importantes de cette série. La République assise, coiffée du bonnet phrygien, tient de la main droite un gouvernail et de la gauche une couronne. Son bras gauche est appuyé sur un socle où est écrit : *République française. Constitution de l'an III*, et de chaque côté d'un niveau, *Liberté.—Égalité.* A droite on voit un coq sur un foudre, et des branches de laurier et de chêne; à gauche un faisceau d'armes du sommet duquel s'élance une victoire ailée tenant d'une main une bannière, de l'autre une couronne. Cette figure de la République est d'une invention grandiose, d'un dessin sévère et puissant, qui lui donnent une place très-distinguée dans l'œuvre de Prud'hon. L'arrangement de la composition est excellent, et on pourrait la grandir et en faire un tableau sans y rien changer. Quelques-unes de ces petites pièces me représentent ces camées et ces médailles qui reproduisent les œuvres des plus grands peintres de l'antiquité. Eh bien, lorsque Prud'hon fit ce dessin, il était si peu connu et si peu apprécié, qu'il le signa d'un nom d'emprunt, de celui de son camarade Naigeon. On s'est servi plusieurs fois de cette planche en la modifiant. Dans une de ces nouvelles estampes on n'a conservé que la figure principale tenant le gouvernail, en retranchant tous les autres attributs. Au bas on lit : *Gouvernement français*. Dans une autre la même figure est appuyée sur un bouclier qui porte : *Constitution française, an VIII*, et dessous : *Sénat conservateur*[3].

La *Préfecture de la Seine* est encore une pièce ravissante, et dans sa petite mesure une œuvre complète. C'est une figure de femme debout, drapée de la manière la plus élégante, couronnée de feuilles de chêne.

1. Gravée par Roger.
2. Ibid.
3. Ibid.

Elle tient sur son bras gauche replié un miroir mordu par un serpent; du bras droit elle embrasse une statue de la Liberté qui surmonte une colonne à laquelle elle s'appuie, et qui porte l'inscription : *République française.* Le lion, symbole de la force, est couché en arrière et en travers. Tout est ravissant dans ce joli ouvrage qui ferait la fortune d'un sculpteur : l'arrangement de l'ensemble et les moindres détails. Nous signalerons surtout la tête de la jeune femme, dont la coiffure est d'un goût exquis [1].

La planche portant sur le socle qui soutient la figure *Département de la Seine-Inférieure*, surpasse encore, je crois, la pièce précédente. C'est un vrai bijou d'élégance, de finesse, de distinction. La jeune femme qui personnifie la Seine-Inférieure est assise, le haut du corps et les bras nus, tenant des deux mains une urne qu'elle renverse. Le haut du torse est vu de face; la tête ravissante, coiffée d'algues, est de profil et inclinée à droite. On aperçoit au second plan une partie d'un navire, de l'autre côté un pommier couvert de fruits; enfin une rame, dont l'une des extrémités plonge dans l'eau, tandis que l'autre s'appuie au bras droit de la figure, complète le sens symbolique de cet ouvrage. On ne sait ce qu'il faut le plus admirer dans cette délicieuse planche, du modelé du torse, du type et de l'expression de la tête, dont la coiffure est pourtant un peu chargée, de la grâce de la pose, de la distinction de la draperie, de l'excellent caractère de l'ensemble. C'est une de ces œuvres parfaites qui semblent nées sans effort dans l'imagination de l'artiste [2].

La vignette pour les têtes de lettres de l'administration de la Nouvelle-Orléans se rapproche de la précédente. C'est une femme assise sur des balles de coton. Elle porte d'une main un caducée et de l'autre une branche de caféier. A sa gauche sont quelques plantes tropicales; à sa droite, au second plan, un navire. Cette vignette [3] a pour légende : *République française. Nouvelle-Orléans. — An*, etc. Il existe une variante de cette pièce dans laquelle on a conservé la figure en mettant un cactus à sa gauche et un coq à sa droite.

1. Gravée par Roger.

2. Ibid. — L'épreuve que je possède porte écrit à la main dans le champ : An x. C'est probablement la date de la lettre d'où la vignette a été enlevée. Mais, quoi qu'il en soit, j'ai à peine besoin de prévenir que je ne m'astreins pas à suivre rigoureusement l'ordre chronologique. Dans certains cas, afin de ne pas revenir plusieurs fois à des sujets du même genre, je ne tiens pas compte de la date et je réunis aux œuvres importantes et caractéristiques de chaque période d'autres œuvres similaires faites à différentes époques. Cependant, autant que faire se peut, je donne toujours des indications suffisantes pour empêcher toute erreur.

3. Gravée par Roger.

Une autre pièce du plus beau caractère, dont nous ne connaissons pas l'usage, mais qui doit appartenir à la même série, est intitulée *la Liberté* [1], et a pour légende : « *Elle a renversé l'hydre de la tyrannie et brisé le joug du despotisme.* » La liberté est représentée par une femme d'apparence athlétique, debout, vue de face, à demi couverte d'une courte tunique, la tête ceinte de lauriers, une hache à la main droite, le pied sur le monstre à plusieurs têtes. Cette figure, par sa simplicité et sa grande tournure, fait un contraste complet avec les pièces dont nous avons parlé en dernier lieu, et où la grâce domine.

Il faut encore citer une charmante pièce dont la destination nous est inconnue, *Minerve alimentant les arts et les sciences* [2]. Minerve assise verse de l'huile dans une lampe suspendue à un candélabre. Deux enfants, accroupis devant elle, étudient sur une mappemonde; un autre debout est appuyé sur des tablettes. C'est une composition très-bien entendue. La figure de Minerve est d'une belle invention, et les enfants sont, comme tous ceux qu'a dessinés Prud'hon, d'une grâce adorable. On voit bien que ce sont les siens qui lui servent de modèles, et qu'il les voit à la fois en artiste et en père.

Le peintre est du reste revenu à ce sujet qui présentait tant d'éléments pittoresques. Il en a fait un tableau resté à l'état de grisaille, qui fait partie de la belle collection de M. His de La Salle.

Je signalerai encore une planche qui porte : *le Grand Juge et Ministre de la justice.— An ... de la République*, etc. Une femme, assise sur un trône élevé de plusieurs marches, tient le glaive de la main droite appuyée au bras du siége, et la balance de la main gauche élevée. Cette pièce, gravée par Roger, est digne de Prud'hon. Je ne m'y arrête cependant pas, car elle est contestée par plusieurs personnes dont je dois respecter l'opinion. J'en dis autant de *la Richesse de la mer*, planche également gravée par Roger.

Ces allégories politiques et patriotiques ne sont pas les seules petites pièces qu'ait exécutées Prud'hon à cette époque de sa vie. Ses amis Fauconnier et Constantin, sans doute, l'avaient mis en rapport avec des industriels et des négociants pour lesquels il exécuta des enseignes, des en-tête de factures, et ces microscopiques ouvrages portent à l'égal de ses tableaux l'empreinte de son gracieux génie. Il peignit sur verre l'enseigne d'un graveur du Palais-Royal, nommé Merlen. D'un côté de l'inscription qui occupe le milieu [3] il avait représenté Minerve debout,

1. Gravée par Copia.

2. Gravée par Mlle A. Bleuze.

3. *Merlen, graveur sur tous métaux et sur pierres fines.*

drapée et casquée, appuyée sur un bouclier et tenant la lance, ayant à sa droite le hibou et à sa gauche un enfant qui tient un coin ; de l'autre côté, Vulcain considère une médaille qu'il vient de frapper ; près de lui est un balancier et un enfant qui montre une adresse sur laquelle est écrit : *Merlen*. M. His de La Salle possède les précieux fragments de cette enseigne, que Roger a gravée de son burin le plus délicat [1]. Cette petite estampe servait sans doute d'en-tête aux factures du graveur. Merlen étant mort, sa femme continua les affaires. Elle avait au Palais-Royal une boutique de bijouterie fort achalandée, dit-on, et Prud'hon fit pour elle une adresse ou tête de facture, composition charmante qui ne le cède en rien à la précédente. Une jeune femme ayant le haut du corps nu et le bas drapé est assise à droite d'un grand coffret à bijoux qui porte une inscription [2]. Elle s'ajuste des deux mains, par un mouvement plein de grâce, des pendants d'oreilles. A gauche, un Amour grimpé sur un escabeau vient de plonger sa main dans le coffret et offre à la coquette un beau collier qu'il en a tiré. C'est encore Roger qui a gravé ce petit ouvrage, dont le dessin appartient à M. His de La Salle. Un autre dessin que possède le même amateur représente la Musique et la Danse personnifiées par deux jeunes femmes, l'une à droite, drapée et jouant de la lyre ; l'autre à gauche, enivrée de plaisir et s'enlevant sur le bout de son pied léger, demi-nue, le corps cambré, la tête souriante et renversée, frappant des deux mains élevées les cymbales retentissantes ; au centre de la pièce en haut, se trouve une tête d'Apollon laurée ; au bas, des instruments de musique ; au milieu, une inscription illisible. Cette composition était probablement destinée à servir de carte d'invitation à un bal ou à quelque première représentation à l'Opéra ; mais il ne paraît pas que ce projet ait été gravé au moment où il fut dessiné par le pauvre artiste [3]. Enfin Prud'hon fit encore pour un confiseur du Palais-Royal, nommé Berthelemot, deux petites pièces ovales gravées par Roger, que

1. Le dessin pour la gravure appartient à M. Bellenger, venant de M. Laperlier.— M. Decourcelle, graveur sur métaux, qui occupe la boutique de Merlen, 40, galerie Montpensier, possède la planche de Roger sur laquelle il a remplacé l'adresse de son prédécesseur par la sienne ; il en tire encore d'assez bonnes épreuves,

2. Voici cette inscription avec son étrange orthographe : *Ve Merlen tient fabrique et magazin d'orfévreries, de joualleries et bijouteries dans le plus nouvx goûts. Vend, achète et monte les diamants, le tout à juste prix. Palais Égalité, gallerie de pierre, no 25, côté de la rue de Richelieu, à Paris.* Des épreuves de la même planche portent : *Palais du Tribunat,* au lieu de *Palais Égalité,* d'autres *boulevard Montmartre, no 1047, entre les deux pâtissiers.*

3. Ce dessin vient d'être lithographié en *fac-simile* par M. Georges Bellenger, ainsi que le précédent.

le Boissier du temps plaçait sur ses bonbonnières. L'une de ces estampes, qui est la reproduction à peu près exacte d'une pierre antique, représente Léda avec le cygne et ne porte pas le nom de Prud'hon. L'autre est signée et appartient bien à notre artiste. C'est Vénus à demi nue et agenouillée; elle pose ses deux bras sur ceux de l'Amour qui s'avance pour la caresser. Ce petit groupe est ravissant.

Mais ces obscurs et minimes travaux ne pouvaient suffire aux besoins de la famille de Prud'hon. La disette de 1794 vint encore aggraver sa pénible situation. Ne pouvant plus tenir à Paris, il se retira pendant deux ans à Rigny près de Gray, en Franche-Comté, où, sans doute, il avait des parents ou des amis. Il y fit un assez grand nombre de portraits à l'huile et au pastel, et y commença cette belle suite d'illustrations pour Pierre Didot et pour d'autres éditeurs dont nous avons à nous occuper maintenant.

## XII.

C'est loin du bruit, dans cette retraite solitaire, où à l'abri du besoin il pouvait goûter, sinon le bonheur, au moins une tranquillité relative, que Prud'hon, replié sur lui-même, exécuta une partie de ces ravissants dessins qui illustrent les grandes éditions dites du Louvre, que nous devons aux excellents imprimeurs Didot. Et il n'est pas inutile de faire remarquer une fois de plus, à ce propos, cette activité intellectuelle qui régnait au plus fort de la tourmente révolutionnaire. C'est en effet pendant les dernières années du XVIII[e] siècle et les premières du XIX[e] que les Didot publièrent, avec le concours des plus illustres artistes du temps, ces magnifiques volumes qui sont des monuments de la typographie française.

C'est à Paris cependant, quelques mois avant son départ pour Rigny, que Prud'hon avait commencé tout au moins les dessins du *Daphnis et Chloé* [1], comme le prouvent deux reçus dont on possède les originaux [2]. Trois seulement des planches qui illustrent ce beau volume sont de

1. *Les Amours pastorales de Daphnis et Chloé*. Paris, de l'imprimerie de P. Didot l'aîné, an VIII (1800). 2 vol. in-4, trois gravures, d'après Prud'hon.

2. « J'ai reçu du citoyen Didot l'aîné la somme de mille livres à compte de celle de trois mille livres pour le quartier de juillet. — A Paris, ce 26 juillet 1793.»

« J'ai reçu du citoyen Didot l'aîné la somme de quinze cents livres en définitive du payement pour le quartier de juillet.— A Paris, ce 22 août 1793. »

lui : *la Chèvre allaitant Daphnis*, *le Bain* et *la Cigale*. La première n'est qu'un frontispice dans lequel l'artiste s'est borné à traduire pour les yeux les paroles de son auteur. « En cette terre, dit Amyot, un chevrier, nommé Lamer, trouva un petit enfant que l'une des chèvres allaitait. » Le berger, penché en avant, écarte de la main les broussailles et regarde avec surprise la chèvre et son nourrisson couchés au premier plan. C'est une jolie composition, qui dit bien ce qu'elle doit dire, mais qui n'offre rien de saillant. Il en est tout autrement des deux autres. *Le Bain* est certainement l'une des inspirations les plus heureuses de l'artiste. Au milieu d'un bocage obscur, près d'une eau tranquille, au pied d'un socle rustique qui supporte un groupe des Trois Grâces, Daphnis est assis, le corps un peu replié, les pieds croisés l'un sur l'autre, le coude sur le genou, et regarde avec ivresse la jeune fille qui, toute craintive et frémissante, plonge son pied dans l'eau dont la fraîcheur la surprend. Souriante et fière d'être belle, elle s'appuie des deux mains, en inclinant la tête, sur l'épaule et sur le bras de son amant; sa jambe gauche est légèrement infléchie, l'autre, étendue; et ce mouvement, de la plus originale invention, fait saillir sa belle hanche et développe toutes les grâces de son corps charmant. Le parti pris de lumière donne une unité parfaite à ce groupe poétique qui se détache sur le fond obscur et mystérieux de la forêt. On pourrait pourtant faire un reproche à ce délicieux ouvrage ; le corps de Chloé, d'un si beau galbe et d'ailleurs si juvénile, est celui d'une fille de vingt ans, ce qui enlève à la composition quelque chose du caractère pudique qu'elle devrait avoir.

Mais quelque admiration que nous inspire *le Bain*, je lui préfère encore, je crois, *la Cigale*. On se souvient de ce passsage du poëme de Longus qu'Amyot a si heureusement traduit : « La cigale se print à chanter encore entre les tettines de la gente pastourelle, comme si, avec son chant, elle eût voulu lui rendre grâce de son salut : à l'occasion de quoy Cloé ne sçachant que c'estoit, s'escria derechef bien fort ; et Daphnis s'en print aussi de rechef à rire et usant de cette occasion lui mit la main bien avant dedans le sein, dont il tira la gentille cigale qui ne se pouvait encore taire, quoiqu'il la teinst dedans la main. »

C'est ce gracieux motif qu'a traité Prud'hon. La scène se passe au milieu d'un ravissant paysage. Au fond une colline avec quelques arbres légers; au second plan, de grands fûts dont on aperçoit les branches basses, et à leur pied les troupeaux réunis des deux bergers. Chloé, penchée en avant, appuyée sur un tertre de la main droite et du genou gauche, l'autre jambe tendue en arrière, entr'ouvre la draperie de son

corsage. Daphnis, vis-à-vis d'elle, appuyé à un arbre, le corps plié, une main sur l'épaule de sa gentille amie, saisit en souriant l'animal mutin. Quel heureux jour pour un artiste, que celui où pareille fleur de poésie éclôt dans son âme émue! On pourrait sans doute relever dans ce dessin quelques détails incomplétement étudiés et qui ne sont pas des plus heureux : les pieds par exemple, ainsi que la draperie et la coiffure de la jeune fille. Mais l'instinct de Prud'hon est si juste, qu'il reste pittoresque même dans ses erreurs. Comme ensemble, *la Cigale* est une composition complète et exquise et que je ne crains pas de mettre au nombre des plus parfaites de l'auteur [1].

On connaît une variante de ce sujet; ce n'est ni du premier ni même du second coup que le plus habile artiste fait le petit chef-d'œuvre que je viens de décrire. Dans ce dessin [2], Chloé est assise près d'un arbre, sur un pli de terrain où elle s'appuie de la main droite. Le corps est un peu renversé; l'une des jambes est étendue, l'autre repliée sous elle. De la main gauche elle entr'ouvre sa robe et cherche la cigale. Daphnis est à son côté, debout, un genou sur le tertre; il regarde en souriant et en avançant la main. Comme dans l'autre composition, un chien, surveillant discret, est endormi au premier plan. Enfin Prud'hon avait fait un quatrième dessin [3] qui n'a pas été gravé. Était-ce un simple projet auquel il aura renoncé, ou Didot préféra-t-il à l'œuvre de Prud'hon quelque beau dessin classique de Gérard? Quoi qu'il en soit, cette composition devait accompagner ce passage de Longus : « Mais pour lors ils folâtraient comme des jeunes levrauts; ils sautaient, ils flûtaient, ils chantaient, ils luttaient bras à bras l'un contre l'autre, à l'envi de leurs béliers et bouquins. » Les deux jeunes gens, les têtes rapprochées, les mains enlacées, les bras du côté du spectateur repliés à la hauteur de la poitrine, ceux de l'autre côté relevés, luttent et essayent leurs forces. Daphnis recule et se laisse vaincre par la petite Chloé.

Ce n'est pas sans un sentiment de regret et presque de honte que l'on voit Prud'hon abaisser son talent à illustrer le poëme graveleux, maniéré, fade, insupportable de Gentil-Bernard [4]. Hélas! il n'était pas libre de choi-

1. M. Laperlier possède une esquisse de cet ouvrage, et M. Maherault le dessin pour la gravure. — Les trois planches de *Daphnis et Chloé* ont été gravées par Roger, d'après les dessins à l'encre de Chine exposés au Salon de 1796.

2. Il appartient à M. E. Marcille, et a été gravé en fac-simile par Schaal.

3. Il appartient à M. His de La Salle, et a été lithographié en fac-simile par M. Georges Bellenger.

4. Œuvres de P.-J. Bernard. Paris, imprimerie de Didot l'aîné, 1797. 2 vol. in-4. Trois planches d'après Prud'hon dans *l'Art d'aimer*, une dans *Phrosine et Mélidor*. — Les dessins pour les trois gravures de *l'Art d'aimer* furent exposés au Salon

sir, et la dure nécessité le forçait à accepter l'ouvrage qu'on lui offrait, quel qu'il fût. Prud'hon a pris pour texte de ses trois compositions pour *l'Art d'aimer* ces mauvais vers du protégé de Mme de Pompadour :

Quand un rayon, cette vive étincelle,
Perce au travers du sein qui la recèle,
Voici les lois qu'un amant peut ouïr :
*Choisir l'objet, l'enflammer, en jouir.*

La planche intitulée *Choisir l'objet* est l'une des plus faibles de l'œuvre de Prud'hon. Une femme, debout et presque nue, présente à un jeune homme assis à la droite de la composition toute une collection de cœurs — chrétiens, profanes, blessés, — qu'elle tient dans un pli de la draperie qui lui enveloppe les cuisses. Un Amour placé entre les deux figures engage l'amoureux à faire son choix ; celui-ci, penché vers cette exhibition repoussante, regarde et hésite ; deux pigeons se becquètent à terre au premier plan. Je ne trouve à louer dans cet ouvrage que les draperies du jeune homme, qui sont d'une rare élégance, et le paysage. Quant au reste, il est inutile de s'y arrêter. La poitrine de la femme ne se comprend pas ; le galbe de sa hanche et de sa cuisse est disgracieux ; la pose du jeune homme est celle d'un vieillard ; les pieds des deux figures manquent de vérité et de distinction. L'Amour lui-même est tout à fait manqué.

Mais Prud'hon ne tarda pas à prendre sa revanche. La composition qui porte pour titre *L'enflammer* est empreinte d'une exquise poésie. Un jeune homme, assis au premier plan d'un joli paysage, tient dans ses deux mains celles d'une belle fille debout devant lui, et à laquelle un Amour mutin se prépare à lancer une flèche, tandis que deux autres Amours placés à gauche regardent en riant un cœur enflammé. La figure de l'amant est ravissante. Il a les yeux fixés sur ceux de la jeune fille, dont la pose est pleine de grâce, d'élégance, et qui baisse pudiquement la tête sous ses regards embrasés. L'ensemble respire une ivresse contenue et décente : c'est l'amour à son aurore et dans sa première fleur.

La troisième estampe *En jouir* est l'une des plus belles œuvres de Prud'hon. La jeune fille s'est laissé convaincre par les doux propos de son amant. Ils sont assis l'un près de l'autre, sur le bord du lit, dans un appartement à peine éclairé par la flamme discrète d'un candé-

de 1796 ; celle pour *Phrosine et Mélidor* à celui de 1798. D'après Bruun-Neergaard, ils furent vendus par Didot pour le compte de la Russie ; M. E. Marcille possède des répétitions originales des trois premiers.

labre. Lui, d'une main, la tient embrassée, et de l'autre, placée sous le menton, rapproche son visage et dépose sur ses lèvres frémissantes un baiser de feu. Elle, heureuse et pourtant hésitante et troublée, pose sa main sur le bras de son amant, comme pour le retenir, et laisse languissamment tomber son autre bras le long de son corps. Le mouvement complexe et en quelque sorte suspendu qui exprime l'abandon et la pudeur est d'une délicatesse exquise. C'est tout un poëme que ce petit ouvrage, où l'ensemble et tous les détails sont également excellents[1].

Prud'hon s'est élevé plus haut encore dans une composition qui orne un autre poëme de Gentil-Bernard : *Phrosine et Mélidor*. Ce roman, en vers, est moins connu que *l'Art d'aimer*. Je n'en veux pas raconter les nombreux épisodes assez pauvrement inventés : le sujet seul qu'a traité Prud'hon nous intéresse. Phrosine est séparée de son amant par la jalousie incestueuse de son frère. Mélidor, au désespoir, se fait ermite dans une île voisine de Messine, d'où il peut voir la demeure de sa fiancée. Celle-ci finit par découvrir la retraite du malheureux et traverse de nuit le bras de mer à la nage. Mélidor l'attend sur le rivage :

Tout son sang brûle et tout son corps palpite ;
L'objet s'approche, et lui, se précipite,
L'atteint, l'enlève au fatal élément.
Ah! quel fardeau pour les bras d'un amant!
Quel coup, ô ciel! quelle scène inouïe!
Mais sa Phrosine était évanouie.
Trop de frayeur, de fatigue et d'efforts
Avaient, hélas! épuisé ses ressorts.

La mise en scène est mystérieuse et sévère. Le feu que Mélidor avait allumé pour diriger sa maîtresse, et la lune qui sort à demi des nuages au-dessus de Messine, jettent leurs reflets sur la mer, sur les rochers à gauche, où l'on aperçoit l'ermitage, et sur les corps enlacés des deux amants. Mélidor, vêtu de son sombre costume, entoure Phrosine de son bras droit et soutient son corps inerte. La tête penchée sur elle, il embrasse sa poitrine avec une ardeur mêlée d'anxiété et de terreur. La lumière argentée éclaire le bras et le sein gauche, les cuisses et le bas de la tête renversée de la jeune femme, et ce corps superbe, du type le plus noble, du dessin le plus grandiose, qui s'affaisse et s'abandonne dans un mouvement d'une étonnante vérité, se détache sur la robe obscure du moine comme une apparition de l'effet le plus saisissant.

1. Les deux premières de ces planches sont gravées par Beisson; la troisième, et de la manière la plus distinguée, par Copia.

Jamais peut-être la passion n'a été exprimée en traits plus ardents et plus dramatiques, plus puissants et plus imprévus. Prud'hon voulut graver lui-même ce chef-d'œuvre. Il en fit une eau-forte dont on ne connaît qu'un très-petit nombre d'exemplaires. Cette planche est d'une largeur et d'une vigueur admirables, et Prud'hon a fait passer dans le métal l'émotion qui débordait de son âme lorsqu'il créa cet ouvrage. Mais l'artiste, qui n'avait jamais beaucoup pratiqué le burin et qui ne le maniait plus depuis plusieurs années, craignit sans doute de ne pouvoir donner à cette estampe le fini qu'on exige dans une pièce destinée à illustrer un volume, et c'est Roger qui la termina [1].

Après Gentil-Bernard, Lucien Bonaparte ! C'était tomber de Charybde en Scylla. Le roman de cet homme aimable et lettré est aujourd'hui bien oublié. Je l'ai lu, et il faut avouer qu'il mérite son sort. On assure que Bernardin de Saint-Pierre en eut longtemps le manuscrit entre les mains, qu'il relisait souvent *la Tribu indienne*, et qu'il disait qu'il voudrait en être l'auteur. J'ai peine à le croire, et le maître était bien indulgent pour son médiocre imitateur. Ce livre [2], où les déclamations humanitaires se mêlent aux descriptions licencieuses, est devenu fort rare : car Lucien, devenu ministre de l'intérieur, racheta et détruisit tous les exemplaires qu'il put retrouver. En quatre mots, voici le sujet. Le vieux Milford, négociant de Plymouth, n'a qu'un fils, nommé Édouard, qu'il a élevé dans des idées mercantiles les plus étroites et auquel il a transmis sa passion pour l'or. Il l'envoie avec une riche cargaison dans les Indes pour y suivre ses affaires. Le navire aborde au cap Comorin pour faire de l'eau. Les passagers descendent, et pendant qu'Édouard s'enfonce dans les terres pour reconnaître le pays, ses compagnons sont massacrés par une troupe d'Indiens. Édouard erre à l'aventure, et bientôt rencontre une jeune fille endormie qui s'éveille au cri d'admiration que pousse le jeune Anglais. C'est Stellina, la fille du chef du pays. Édouard lui explique ses malheurs et s'en fait aimer. Stellina le cache dans la grotte sacrée, puis se résout à fuir avec lui et le conduit à travers mille difficultés jusqu'aux établissements portugais; mais la nature perverse du jeune avare reprend le dessus, et il abandonne sa maîtresse, qui meurt.

1. L'eau-forte de Prud'hon, dont je ne connais que trois épreuves à MM. His de La Salle, Galichon et E. Marcille, est avant le titre et porte à la pointe, à gauche dans le cartouche : *P. P. Prud'hon inv. incidit.* Le dessin et la gravure de *Phrosine et Mélidor* furent exposés au Salon de 1798. — M. Hyacinthe Didot possède une peinture de ce sujet.

2. *La Tribu indienne, ou Édouard et Stellina*, poëme en prose, par le C. L. B. (citoyen Lucien Bonaparte.) Paris, chez Honert, an VII. 2 vol. in-12.

Ce sont ces fadaises que Prud'hon entreprit d'interpréter. Il fit cinq compositions pour cet ouvrage [1] : *l'Hospitalité, le Sacrifice, l'Oracle, la Grotte,* et un frontispice connu sous le titre : *la Soif de l'or.* Cette admirable pièce représente un jeune homme qui a posé ses pieds sur une femme renversée qui allaite un enfant. C'est l'avare Édouard. Il recueille avidement des pièces d'or que laisse tomber un vieillard appuyé à une fenêtre. Cette ingénieuse allégorie est en même temps une excellente composition, d'un effet dramatique et très-imprévu. Trois autres vignettes de cette suite méritent encore d'être signalées. Dans *l'Hospitalité,* Édouard, les mains jointes, s'avance vers Stellina en la suppliant. La jeune fille, à demi vêtue, éclairée de haut en bas de la manière la plus heureuse, lui montre d'un geste plein de grâce l'entrée de la grotte. C'est charmant, mais le costume d'Édouard : habit étriqué, chapeau posé en arrière, — est ridicule, et, quoi qu'on en ait, le sourire effleure les lèvres. *L'Oracle* est une composition du caractère le plus grandiose. Le dieu colossal, assis sur un trône de construction barbare, encastré dans les murailles du temple, la tête, dont le bas est éclairé par une lampe à trois becs, à demi enfoncée dans la voûte, menace la jeune fille prosternée à ses pieds. Cette scène, très-simplement exprimée, est d'un effet saisissant. *La Grotte,* enfin, est un de ces motifs où Prud'hon excellait. Stellina, presque nue, vient d'être surprise par Édouard qui, à genoux devant elle, embrasse son corps charmant. D'une main elle ramène un bout de sa draperie sur sa poitrine; de l'autre main, posée sur l'épaule de l'audacieux, elle le repousse doucement; sa jolie tête exprime à la fois la honte et le bonheur. Cette figure est ravissante, et l'arrangement du groupe, excellent. L'artiste a même tiré un si bon parti du costume du jeune Anglais, que cette fois on ne songe pas à sourire [2].

1. Ces cinq vignettes d'après Prud'hon devaient faire partie d'une suite projetée pour une édition de luxe de cette œuvre hybride. Cette édition ne fut pas exécutée. Quant aux planches, on n'en avait tiré qu'une douzaine d'épreuves, nous dit Roger dans le catalogue autographe de son œuvre déposé à la Bibliothèque impériale, et il ajoute que des quatre qu'il a gravées trois ont été détruites par les enfants de Lucien, qui, en jouant, les frottaient pour les polir. — La planche intitulée *le Sacrifice,* la seule qui ne soit pas de Roger, a été gravée par Godefroi.

Le roman de Lucien a été l'objet d'une supercherie littéraire. Il a été imprimé en 1802, comme un ouvrage nouveau, sous le titre de : *les Tenadares, ou l'Européen et l'Indienne,* roman traduit de l'anglais, de mistriss Helme, par M. A. C. Paris, Chaumont aîné. 2 vol. in-12. — En 1848, il en a été publié une édition in-4 sous son ancien titre. Imprimerie de Lacour, sans date.

2. Le dessin pour cette planche appartient à M. Maurice Richard.

Le magnifique Racine de Pierre Didot[1] renferme, au milieu de planches par Girodet, Gérard et Chaudet, deux compositions de Prud'hon. Ce sont : le frontispice avec cette légende, « *Son génie et Melpomène le mènent à l'immortalité*[2]; » et *les Frères ennemis*. Le frontispice, dont M. Maherault possède le beau dessin, est une œuvre de premier ordre. L'Immortalité assise pose une couronne sur la tête du poëte, qui s'avance en s'inclinant, conduit par un génie qui tient un livre, et par la Muse. En arrière, on voit les bustes des grands tragiques anciens. La planche qui illustre *les Frères ennemis* est moins heureuse, et comme elle est signée de Moitte le sculpteur, bien des personnes hésitent à la regarder comme une œuvre du maître[3]. Prud'hon fit encore pour l'*Andromaque* de la même édition une très-belle composition qui représente la veuve d'Hector debout, s'appuyant à sa suivante, ramenant sa draperie sur ses yeux, résistant aux supplications de Pyrrhus et lui disant :

Seigneur, c'est un exil que mes pleurs vous demandent ;
Souffrez que loin des Grecs, et même loin de vous,
J'aille cacher mon fils et pleurer mon époux.

Cette planche fut probablement refusée par les éditeurs et n'a jamais été terminée. Elle est fort rare, et ne se trouve que dans quelques collections[4].

1. *Œuvres de Jean Racine*. Paris, imprimerie de P. Didot l'aîné. An IX (1801) à 1805. 3 vol. in-folio. — L'éditeur Lefèvre a publié en 1826 une édition de Racine, 6 vol. in-8, pour laquelle il a repris, en les réduisant, les deux compositions de Prud'hon.

2. Gravé par Marais.

3. Les épreuves avant le titre de cette planche portent le nom de Prud'hon comme auteur du dessin. Sur les épreuves avec le titre son nom a été remplacé par celui de Moitte, qui a fait les quatre autres compositions pour la même tragédie. Sauf dans quelques détails, les attaches des mains par exemple, on ne reconnaît guère, dans cette première planche, le sentiment et le dessin de Prud'hon. Dans son ensemble, elle se rapproche beaucoup des autres sujets que l'on doit au crayon de Moitte. Ne faudrait-il pas en conclure que c'est une œuvre faite en collaboration et que Prud'hon s'est borné à retoucher le dessin de Moitte avec qui il était lié, ou l'inverse?

4. Cette eau-forte, dont on ne connaît que deux ou trois épreuves, ne porte pas de nom de graveur, mais elle est probablement de Marais comme le frontispice. Il est difficile de comprendre les raisons qui engagèrent les Didot à laisser de côté cette composition et à renoncer à la collaboration de Prud'hon pour cette magnifique publication dont le frontispice est le plus bel ornement. C'est là un de ces petits mystères qui font le désespoir des biographes Voici pourtant l'explication que l'on pourrait donner, je crois. Les Didot aimaient et appréciaient Prud'hon. Ils lui avaient demandé le fron-

Prud'hon fit aussi pour le chef-d'œuvre de Bernardin de Saint-Pierre [1], publié par le même éditeur, un dessin représentant la mort de Virginie avec ces mots pour légende : « Elle parut un ange qui prend son vol vers les cieux. » La jeune fille, debout sur le pont du navire, se détache en force sur les vagues écumeuses. Elle attend la mort, la tête levée vers le ciel, ses deux bras chastement croisés contre son corps pour retenir ses vêtements fouettés par le vent. C'est une figure pleine de sentiment, et jamais ce sujet difficile n'a été mieux compris. Cependant la multiplicité des accessoires nuit à l'effet général.

L'éditeur Renouard publia, en 1800, une traduction italienne de *Daphnis et Chloé* [2], et d'un autre roman grec sous ce titre : *Gli Amori di Abrocome e Anzia*, par Xénophon d'Éphèse [3]; Prud'hon fit une vignette pour chacun de ces volumes. Il reprit pour *Daphnis et Chloé* le sujet du bain qu'il avait déjà traité pour la grande édition de Didot, et cette petite planche est peut-être supérieure encore à la première. Daphnis est dans l'eau jusqu'à mi-jambes. Dans son impatience il a saisi de ses deux mains la longue chemise de la fillette qui résiste, recule et cherche à se dégager. Le mouvement est d'une invention ravissante, et les deux figures d'une vérité, d'une jeunesse adorables [4].

Quant au roman de Xénophon, c'est la composition de Prud'hon qui m'a engagé à le lire, et il mériterait d'être plus connu. Abrocome a vu

tispice et quelques autres planches pour le Racine. Mais ils avaient donné à David une sorte de direction de haute main sur la partie artistique de l'ouvrage, et c'est naturellement à ses élèves, notamment à Gérard et à Girodet, que David avait conseillé aux Didot de s'adresser. Il est probable que la collaboration de Prud'hon ne plut ni au maître, ni aux élèves, surtout lorsqu'ils eurent vu le frontispice qui dans ce genre est un chef-d'œuvre, et qu'ils trouvèrent prudent de ne pas donner lieu à des comparaisons dangereuses. C'est ainsi que je m'explique la signature de Moitte apposée à la première planche des *Frères ennemis*, et l'abandon de la belle composition d'Andromaque.

1. *Paul et Virginie*, par J.-H. Bernardin de Saint-Pierre. Paris, de l'imprimerie de P. Didot l'aîné, 1806. 1 vol. in-4. Un frontispice d'après Prud'hon, gravé par Roger. — M. Maherault possède un exemplaire de cette estampe, coloriée par Prud'hon lui-même avec cette mention : A Madame B[in] de Saint-Pierre.

2. *Gli Amori pastorali di Dafni e Cloe*, di Longo, sofista, etc.—Parigi. Appresso Ant. Ag. Renouard, IX-1800. Un vol. in-12. Une gravure d'après Prud'hon, par Roger.

3. *Gli Efesiaci*, di Senofonte Efesio, etc. —Parigi. Appresso Ant. Ag. Renouard, IX-1800. Un vol. in-12. Une gravure d'après Prud'hon, par Roger. Ces deux volumes sont en général reliés en un seul.

4. « J'ai reçu du citoyen Roger pour le C[n] Renouard, la somme de 6 louis pour un dessin de *Daphnis et Chloé* que je lui ai livré. — A Paris, ce 5 messidor an 9.

« PRUD'HON P[tre]. »

L'original de ce reçu appartient à M. Laperlier.

la jeune Anzia dans une fête de Diane ; il s'en éprend et l'épouse. Les deux amants partent pour un voyage ; ils sont séparés par je ne sais quel accident. Jeunes et beaux l'un et l'autre, ils sont exposés à mille piéges que l'amour leur fait éviter. Leur constance est récompensée, car ils finissent par se retrouver. Dans la vignette que Prud'hon a mise en tête de cette jolie histoire, Anzia, tombée entre les mains d'une bande de brigands, va être sacrifiée au dieu Mars. Déjà elle est liée à l'arbre près de la statue, et les barbares se préparent à la percer de leurs flèches, quand un Sicilien puissant et bienfaisant, nommé Périlaus, survient à la tête de ses gens et la délivre. Cette planche est un peu compliquée et confuse, mais le haut du corps de la jeune femme est du galbe le plus élégant et du dessin le plus distingué.

Prud'hon fit encore, postérieurement à l'époque qui nous occupe dans ce moment, plusieurs dessins pour illustrations de livres dont je parlerai maintenant pour n'avoir pas à revenir à ce genre de sujets. Je ne m'arrêterai pas longtemps au portrait de Rousseau et aux cinq vignettes de la *Nouvelle Héloïse*[1], qui, ce me semble, ne sont pas au nombre des meilleures de l'artiste. Elles portent pour légendes : « Le premier baiser de l'amour » ; « Il appliqua sur sa main des baisers de feu » ; « Ma fille, respecte les cheveux blancs de ton malheureux père » ; « L'héroïsme de la valeur » ; « Je ne me bats pas avec un insensé ». Les costumes ridicules du commencement de ce siècle enlèvent à ces compositions, où l'on trouve pourtant des qualités de premier ordre, le caractère sérieux qu'exigent de pareils sujets. Mais l'on doit faire une exception pour l'un de ces dessins, « Le premier baiser de l'amour ». Héloïse dans le bosquet, soutenue par son amie, suspendue des deux bras au cou de son amant, sa jolie tête enivrée d'amour penchée sur son épaule, est une figure ravissante qui doit prendre place parmi les plus gracieuses inventions de l'artiste [2]. Dans la planche « Il applique sur sa main des baisers de feu », le mouvement passionné de Saint-Preux et le visage charmant de la jeune fille méritent aussi d'être remarqués.

Il nous reste à parler de deux compositions de genres bien différents, mais qu'il faut mettre l'une et l'autre, malgré leurs petites dimensions, au nombre des plus parfaites qu'ait exécutées Prud'hon. Il s'agit de la planche pour l'*Amintâ* et du *Portement de croix* pour l'*Imi-*

1. *La Nouvelle Héloïse,* par J.-J. Rousseau. Nouvelle édition ornée de 6 figures, dont un portrait. Paris. Bossange, Masson et Besson, 1808. 4 vol. in-8. — Le portrait est gravé par Degault, les cinq autres planches sont de Copia.

2 M. Hauguet possède l'exquis dessin pour cette gravure ; M. Maherault, celle pour « Respecte les cheveux blancs de ton malheureux père ».

*tation de Jésus-Christ.* Dans la jolie pastorale du Tasse[1], une délurée commère nommée Daphné veut convertir à l'amour la sauvage Sylvie, et lui parle en faveur du jeune et bel Amyntas. Sylvie ne connaît et ne veut connaître que les plaisirs de la chasse; elle professe le plus souverain mépris pour la gent masculine et repousse avec indignation les conseils de Daphné. Le malheureux Amyntas raconte ses chagrins au compatissant Tircis, qui lui promet de le conduire près d'une fontaine où il trouvera Daphné et Sylvie. Mais les deux amis avaient compté sans un satyre épris, lui aussi, des charmes de Sylvie, et qui, tapi dans un buisson, épie l'arrivée de la belle, se précipite, et la lie à un arbre par ses longs cheveux. Penché sur elle, il la contemple et porte déjà sa main velue sur le beau corps de la nymphe, lorsque Daphné l'arrête, appelle Amyntas et Tircis, qui chassent le satyre et rendent la liberté à la cruelle. C'est cette scène qu'a représentée Prud'hon. La jeune fille, dépouillée de ses vêtements, est couchée près de la source transparente, appuyée contre le tronc d'un hêtre, les bras croisés derrière le dos, la tête penchée sur l'épaule. Daphné a saisi le satyre par la tête, et l'on aperçoit dans le fond les deux amis qui accourent. Hélas! une description ne dit rien, il faut voir ce bijou. C'est une composition ravissante et sans tache, une œuvre complète et exquise où Prud'hon a mis tout son savoir et tout son sentiment.

Le *Portement de croix* fut exécuté plusieurs années plus tard, en 1817[2]. Dans cette composition, l'artiste s'est éloigné des données traditionnelles. Le Christ ne succombe pas: il est debout, marchant péniblement sous son fardeau, suivi de la Vierge, de saint François, de sainte Thérèse, de saint Jérôme, de personnages symbolisant toutes les nations, tous les âges, toutes les conditions, toutes les douleurs humaines, qui l'accompagnent au Golgotha. Ce groupe de figures, se détachant sur les parties éclairées du ciel, est de l'effet le plus original, le plus dramatique, le plus émouvant; et cet ouvrage, aussi remarquable par sa valeur pittoresque que par le sentiment dont il est empreint, fait pressentir *le*

1. *Aminta,* favola boscherina di Torquato Tasso. Parigi, appresso Ant. Aug. Renouard. 1800. 1 vol. in-12. Une gravure par Roger. — Un des deux exemplaires imprimés sur papier vélin, auquel était joint le délicieux dessin de Prud'hon, a été adjugé 710 fr. à la vente Renouard, en 1854. Il appartient aujourd'hui à Alexandre Dumas fils.

2. *Œuvres de Pierre Corneille* et *Chefs-d'œuvre* de Th. Corneille, avec les Commentaires de Voltaire. Paris. Ant. Aug. Renouard. 1817. 2 vol. in-12. Une planche pour la traduction de l'*Imitation de Jésus-Christ,* par Corneille, gravée par Roger.

*Christ en croix*, et prouve que celui qu'on a nommé le peintre des grâces pouvait parfois s'élever aux conceptions les plus sévères de l'art religieux[1].

## XIII.

Prud'hon revint à Paris en 1796, ou au plus tard au commencement de l'année suivante. Ce séjour dans une bourgade de la Franche-Comté ne lui avait pas été inutile. Au sortir de sa vie de Paris, pleine de difficultés et de misères, il avait trouvé à Rigny des relations agréables et qu'il appréciait vivement; une aisance relative, la paix de la campagne, la solitude et les loisirs nécessaires pour se renouveler et mûrir de nouveaux projets. Il s'y était fait en Frochot, qu'il avait peut-être déjà connu à Dijon et qui était alors membre de l'administration centrale de de la Côte-d'Or, un excellent ami qui ne cessa dès lors de l'aider de son crédit. Frochot était en effet déjà très-en vue; il avait joué un rôle considérable aux États généraux. Lié avec les personnages importants de l'époque, son intervention en faveur de Prud'hon se fit sentir aussitôt. Les cinq ou six années qui suivirent le retour de Prud'hon à Paris sont parmi les plus fécondes de sa vie; car c'est dans ce laps de temps qu'il fit, outre quelques ouvrages secondaires, le tableau *la Sagesse et la Vérité*, les grandes décorations de l'hôtel Cerutti, les deux plafonds du Louvre : *l'Étude guidant l'essor du Génie*, et *Diane implorant Jupiter*, ainsi que le beau dessin de *la Paix*, si magistralement gravé par Roger.

Prud'hon fit quelques visites en arrivant à Paris; David et Girodet le reçurent assez mal. Seul parmi les peintres en renom, Greuze l'accueillit avec bienveillance. Avec sa brusquerie habituelle il lui dit : « Avez-vous du talent? — Oui, répondit le candide Prud'hon. — Tant pis, reprit Greuze. De la famille et du talent, c'est plus qu'il n'en faut pour mourir à la peine. Que voulez-vous faire avec du talent, aujourd'hui qu'il n'y a plus ni Dieu ni diable, ni roi ni cour, ni pauvres ni riches? Moi qui vous parle, vous savez que je suis tout aussi grand peintre qu'un autre; voyez mes manchettes! » Et en disant cela, il lui montrait ses dentelles en lambeaux. Du reste, Greuze avait prévu le talent de Prud'hon. Il disait : « Celui-ci ira plus loin que moi; il enfourchera les deux siècles avec des bottes de sept lieues. »

1. Pour être tout à fait complet, il faudrait ajouter à cette série d'illustrations *la Paix*, dont je parlerai plus tard, qui sert de frontispice à l'ouvrage de Bruun-Neergaard, et un médaillon sur le titre de *Paris et ses monuments*, par Baltard.

Prud'hon ne se laissa pas décourager par les boutades sinistres de Greuze. En 1798 il exposa, avec le dessin et la gravure de *Phrosine et Mélidor*, dont nous avons parlé, un projet de frise représentant une bacchanale. Il est vraisemblable que cet ouvrage est le ravissant dessin des *Vendanges*, que possède M. Camille Marcille, et dont Aubry-Leconte a fait une jolie lithographie. Vers le milieu de la composition, une femme présente une corbeille pleine de raisins à un vendangeur qui la prend et va la verser dans les paniers que porte un âne. Enhardi par les fumées du vin nouveau, il profite de l'occasion pour glisser quelques doux propos dans l'oreille de la belle enfant qui l'écoute sans déplaisir. D'autres femmes à gauche coupent les grappes ; des enfants portent des pampres, ou, assis par terre, mangent les fruits vermeils. Cette petite scène, composée de la manière la plus heureuse, est pleine de délicatesse et de poésie. On dirait un bas-relief grec repris et interprété par le peintre français.

C'est au Salon suivant, en 1799, que Prud'hon exposa sa première peinture importante : *La Sagesse et la Vérité descendant sur la terre*, et les ténèbres qui la couvrent se dissipant à son approche. Il avait alors quarante et un ans. Un dessin de ce sujet lui avait valu un prix d'encouragement, ainsi qu'un logement et un atelier au Louvre [1] pour l'exécuter en grand. Minerve casquée, la poitrine couverte d'une cuirasse, enveloppée d'une vaste draperie jaune par-dessus sa tunique lilas, conduit par la main gauche une jeune fille entièrement nue qui figure la Vérité, et de la droite lui montre la terre. Ce tableau rond, qui ne mesure pas moins de 3 mètres 66 cent., fut d'abord placé dans la galerie des peintres

1. C'est bien au Louvre que Prud'hon exécuta cet ouvrage, comme le prouve la lettre suivante : « Paris, ce 22 thermidor an VII. — Citoyen ministre, — Je viens de terminer le tableau national représentant *la Sagesse et la Vérité descendant sur la terre.* Ses dimensions empêchent qu'il ne puisse passer par l'escalier de ma résidence pour être transporté au Salon. Je désire donc, citoyen ministre, que vous m'autorisiez à faire scier la traverse en bois de la croisée de mon atelier pour lui ouvrir un passage ; cela ne peut occasionner aucun dommage dans ladite croisée et servira à l'avenir en pareil cas. J'ai aussi besoin de cette autorisation pour le passer par le jardin de l'Infante, où il doit descendre. Veuillez, citoyen ministre, m'accorder le plus tôt possible l'objet de ma demande, car il y a peu de temps de ce jour à celui fixé pour l'exposition.

« Salut et respect.

« PRUD'HON, P$^{tre}$

« Pavillon des archives au palais n$^{al}$ des sciences et des arts.

« Au citoyen ministre de l'intérieur. » — L'original de cette lettre appartient à M. Eudoxe Marcille.

vivants à Versailles, où il était encore en 1801. Plus tard on le transporta à Saint-Cloud, où il décorait le plafond de la salle des gardes. Légèrement endommagé par l'incendie qui éclata lors du mariage de Napoléon, il revint à Paris et est aujourd'hui relégué dans les magasins du Louvre. Les partisans de Prud'hon louèrent à l'envi cet ouvrage, tandis que les élèves de David trouvaient fort impertinent que ce dessinateur d'images osât se poser en peintre d'histoire. Bruun-Neergaard le regardait comme la plus belle peinture que Prud'hon eût faite jusqu'à ce moment. Il insiste surtout sur la figure de la Vérité : la noblesse de la tête, le beau dessin de la main et du bras droit, la grâce de la figure entière, la couleur harmonieuse de l'ensemble. Mais il trouvait la Minerve un peu massive et alourdie par la draperie. M. Voïart exprime la même opinion. « Cet ouvrage, dit-il, justifia la confiance du gouvernement. On y admirait la poésie de la pensée et de la composition, la grâce des formes, le charme de la couleur et du pinceau, enfin une exécution large et moelleuse jusqu'alors inconnue dans l'École. » Il faut rabattre quelque chose de ces éloges. L'ensemble n'est pas d'un très-grand style ; la figure de la Vérité est pleine de grâce et d'une jolie couleur; mais sa tête, qui par la coiffure tout au moins rappelle trop l'époque où elle fut faite, manque de caractère. Cependant il serait à désirer que ce tableau, qui n'a pas gravement souffert comme on l'a dit, fût rendu au public [1].

Cet ouvrage eut donc du succès. Voilà Prud'hon qui va pouvoir quitter le crayon pour le pinceau, et son protecteur n'aura plus de peine à lui trouver des commandes. Un fournisseur du nom de Lanois, un ami probablement du préfet de la Seine, qui habitait le bel hôtel Saint-Julien, rue Cerutti [2], chargea Prud'hon de décorer son salon. Pour la première fois, l'artiste allait pouvoir développer sur une grande échelle ses qualités de compositeur et de peintre. Il conçut un vaste ensemble de huit sujets allégoriques et de quelques figures et motifs secondaires. Le symbolisme de Prud'hon n'est pas toujours facile à comprendre dans tous ses détails. Je crois cependant que l'on peut se fier à la description que je donnerai des peintures du salon de l'hôtel Saint-Julien, car j'ai sous les yeux un exemplaire du livre de Bruun-Neergaard, où la lettre qui concerne ce travail, dictée pour ainsi dire par Prud'hon lui-même, est corrigée de sa propre main.

Quatre grandes peintures, où étaient symbolisés la Richesse, les Arts,

1. Prud'hon fit une esquisse de ce tableau qui, en 1801, était entre les mains de l'architecte Brunet. C'est probablement celle que possède M. Moreau.

2. Aujourd'hui hôtel Rothschild, rue Laffitte, nº 17. Il a appartenu à la reine Hortense.

les Plaisirs et la Philosophie, occupaient le centre de chaque panneau du salon. Elles étaient accompagnées en dessus et au-dessous de sujets allégoriques et de figures détachées peints en camaïeu, imitant le bronze, qui développaient le sens des ouvrages principaux. Au-dessus des portes quatre tableaux exécutés en grisaille représentaient le Matin, le Midi, le Soir, et la Nuit. D'autres motifs complétaient cette décoration, sorte de poëme en peinture, où Prud'hon a peut-être abusé de son esprit ingénieux et délié. La Richesse est personnifiée par une femme qui s'appuie sur une petite table dont le montant représente Plutus; elle est enveloppée d'une élégante draperie verte retenue sur le bras. De la main gauche elle tient serré contre elle un coffret posé sur la table, et rempli de bijoux. Elle porte dans la main droite une corne d'or, qu'elle semble offrir aux Arts, vers qui elle tourne la tête. Au-dessus d'elle un petit génie, tenant des deux mains une chaîne du métal précieux, gambade dans le ciel. Au-dessous se trouve le Génie de la richesse. Il est placé entre deux cornes d'abondance pleines de joyaux; d'une main il tient un sceptre, signe du pouvoir qu'il exerce; de l'autre, un collier destiné à enchaîner le Plaislr. A ses côtés, on voit des pavots, symboles de la satiété que procurent les jouissances.

C'est Euterpe, la muse lyrique, qui représente les Arts. Cette gracieuse figure, qui se présente de profil avec sa noble tête couronnée de lauriers, tournée vers le spectateur, semble marcher en pinçant de la lyre. Le Génie de la peinture, qui se trouve au-dessus d'elle, montre d'un air railleur un tableau à celui de la richesse. En bas, le Génie de la poésie médite quelque ode; il tient un encrier et une plume et est entouré de divers attributs : une lyre pour indiquer la poésie lyrique; des chalumeaux, la poésie pastorale; une couronne de lauriers, la poésie héroïque; un masque, la poésie satirique; des bluets et un papillon, la poésie juvénile; un pissenlit en graines, l'espoir qui leurre bien souvent les artistes et les poëtes; une *bursa pastoris*, signe de l'indigence qui récompense leurs efforts.

Tout naturellement c'est Vénus qui symbolise le plaisir. La déesse demi-nue, ailée, sa tête souriante couronnée de myrtes en fleur, présente à la Richesse, qui se trouve vis-à-vis d'elle, un jeune satyre à ailes de papillon, qui personnifie les plaisirs des sens. Cette figure voluptueuse est l'une des mieux trouvées de l'ensemble. Ce corps jeune et souple, à demi replié vers l'enfant, forme avec lui un groupe charmant. Au-dessus on voit un Amour qui tient la ceinture de sa mère; en bas, le petit dieu, un genou en terre, l'arc tendu, est sur le point de décocher sa flèche. Il veut voir si le cœur du riche est aussi accessible

à ses traits. Près de lui sont des roses garnies d'épines qui rappellent les attraits du plaisir et les regrets qui l'accompagnent.

La Philosophie est une figure d'un aspect sévère. Vue de face, les deux bras croisés dans sa sombre et étroite draperie, elle porte de la main droite une petite statue de Minerve qu'elle serre contre son cœur; de la gauche, elle tient un mors comme pour inviter la Richesse à la modération. Dans le haut, on voit le Génie de la raison qui l'éclaire de son flambeau; dans le bas, celui de l'étude qui s'appuie sur la Nature figurée par une statue en bois qui se termine en ruche; les lis qui sont près de lui, ainsi que les roses dont un épais feuillage recouvrent les épines, nous rappellent que le philosophe doit, avant de goûter les plaisirs, écarter tout ce qui pourrait les troubler; enfin, la marguerite indique la simplicité de ses goûts[1].

Prud'hon plaça au-dessous de ces grands panneaux, et en divers endroits du Salon, d'autres peintures qui simulent des bas-reliefs. Sous la Richesse, ce sont deux enfants représentant le Commerce, qui étalent devant deux autres enfants les produits de la terre et de la mer. Des deux côtés, dans les soubassements des pilastres, se trouvent la tête de Plutus et celle de la Fortune, dont la chevelure est agitée par le vent de l'inconstance.

Sous les Arts, on voit le Génie de la peinture, qui dessine quelques petites filles qui lui servent de modèles. Un de ces enfants a l'air de faire quelque remarque, tandis qu'un autre broie des couleurs. Dans les pilastres, on distingue la tête de Mnémosyne, la mère des muses, et celle d'Apollon.

Sous le Plaisir, deux génies, qui paraissent rassasiés de jouissances, s'appuient l'un sur l'autre. Deux autres enfants, par leur expression de bonheur décent, représentent la volupté délicate; un cinquième s'enivre en vidant la coupe fatale. De chaque côté sont les têtes de l'Amour et de la Folie.

Sous la Philosophie, le Génie de la raison unit la Nature et la Sagesse. A leurs côtés sont placés les sectateurs de leur culte; dans les pilastres, les têtes de Pan et de Minerve. Le bas-relief sous la glace placée entre la Richesse et les Arts représente l'union des Arts et du

1. Les charmantes esquisses de ces quatre pendentifs ont appartenu à M. Denon et sont aujourd'hui au musée de Montpellier. Le Louvre possède les quatre cartons venant de la collection Laperlier. Ceux de Vénus et de Minerve sont incomplets. Ces grandes figures, avec les génies placés au-dessus et au-dessous qui les accompagnent, ont été payées 5,030 fr.

Commerce, symbolisés par Minerve et par Mercure, accompagnés de deux génies : l'un compte de l'argent, l'autre présente un tableau.

Dans les deux pilastres entre les portes du jardin, se trouvent les têtes de Bacchus et de Mercure. Entre les glaces est un bas-relief qui représente les Parques : « le peintre a voulu indiquer par là que le temps passe, la vie s'écoule et la vieillesse arrive, et que dans l'intervalle nous devons jouir[1]. » Dans les pilastres, on voit la tête du Temps et celle de la Vieillesse. Les deux bas-reliefs sur les côtés représentent, l'un, deux Pégases conduits par deux génies qui s'abreuvent à la fontaine d'Hippocrène; l'autre, deux Sphinx, symboles des mystères de la nature; un enfant ailé est occupé à faire des recherches; l'autre semble avoir fait quelque découverte. Au-dessus des portes se trouvent quatre ravissantes compositions, peintes en grisaille et bien supérieures, selon moi, aux autres parties secondaires de la composition. Le Matin est représenté par une femme enveloppée dans une sorte de robe de chambre et encore coiffée pour la nuit; à demi étendue sur un canapé, elle lit avec une profonde attention; deux enfants, appuyés au dossier du meuble, la regardent en chuchotant. Dans le Midi, c'est une femme au bain, dans une attitude voluptueuse et charmante. Deux enfants accroupis près d'elle font de la musique; l'un tient un livre ouvert et chante, l'autre l'accompagne en jouant de la flûte. Vénus à sa toilette personnifie le Soir. Vue de dos à demi couchée, le haut du corps nu, elle ajuste sa chevelure. Un enfant tient un miroir devant elle; l'Amour assis à ses pieds l'éclaire de son flambeau. Pour la Nuit, c'est encore Vénus. Elle est profondément endormie, le bras replié sur l'oreiller, la tête penchée sur l'épaule. Deux Amours sont couchés auprès d'elle. Au second plan, perchées sur un meuble, deux colombes se becquètent. Les quatre pendentifs principaux et les quatre dessus de porte, exécutés sur bois, sont de grandeur naturelle.

J'ai tenu à donner une idée un peu complète d'un ouvrage aussi considérable, formant un tout ingénieusement lié, et qui, malheureusement, n'existe plus dans son intégrité. Les quatre grands panneaux ont été détachés et transportés au château de Schilsdorff en Prusse, appartenant à M. Anselme de Rothschild. Quelques-uns des autres morceaux, entre autres les quatre dessus de porte, sont encore en place. Mais le magnifique salon de l'hôtel Saint-Julien est transformé en salle d'attente

1. Le passage entre guillemets est de la main de Prud'hon. — M. Eudoxe Marcille possède l'épreuve unique, à ce que je crois, d'une lithographie qui reproduit probablement cette composition qui a disparu et que Prud'hon a reprise dans son projet de fronton pour l'hôpital de la Charité.

pour les bureaux d'une société industrielle, et encombré de cloisons qui ne permettent pas d'approcher des peintures. Les fenêtres sur le jardin sont obstruées par des constructions extérieures, de sorte que l'obscurité est presque complète. Ce grand travail méritait certes un autre sort. Prud'hon a fait sans doute des ouvrages plus étudiés et plus châtiés. Les peintures de l'hôtel Saint-Julien sont traitées en décoration. Ici, comme dans d'autres occasions, l'artiste, se fiant à son savoir et à son étonnante mémoire, a trop négligé le modèle. Mais ses incorrections et ses négligences sont toujours pittoresques; elles n'ont jamais rien de choquant, et Prud'hon a répandu à flots dans la plupart des motifs dont il a orné cette salle tous les trésors de sa riche et poétique imagination [1].

M. de Lanois fut sans doute satisfait de ces peintures, car il demanda à Prud'hon de décorer un autre salon de son hôtel. L'artiste fit les projets de frise représentant les quatre Saisons. Ces dessins furent exposés au Salon de 1799. Occupé déjà selon toute vraisemblance de son plafond du Louvre, *Diane implorant Jupiter*, Prud'hon n'exécuta pas lui-même ces ouvrages. Un décorateur vulgaire se chargea de cette tâche et s'en acquitta si mal, qu'on avait peine à reconnaître dans ses barbouillages les compositions de l'artiste. Ce sont donc les dessins seulement et la description que nous en a laissée Brauun-Neergaard qui peuvent en donner une idée [2].

Dans le Printemps, des jeunes filles sont occupées à parer de fleurs la statue de Priape. Un Amour s'appuie sur un lion, qu'un autre enfant précède en pinçant de la lyre; un troisième fait voler des oiseaux attachés à un fil; un satyre poursuit une nymphe et l'agace en lui jetant des fleurs; un autre chevauche un faune qu'entourent des enfants ; sur un char traîné par Zéphyre, on voit le Printemps couronnant l'Amour. Deux jeunes filles lutinent un autre Amour qui porte une corbeille de fleurs. Les grâces dansent autour de deux amants qui se jurent fidélité devant l'image du dieu, et qui sont accompagnés de la Fidélité et de la Constance.

L'Été est symbolisé par une scène de moisson, près de la statue de Cérès, qui tient une gerbe et une faucille et à qui une famille de villageois vient offrir les prémices de ses récoltes. Des hommes sont occupés à couper et à lier le blé, trois enfants regardent un nid d'oiseaux qu'on

1. Les quatre grands panneaux et les quatre dessus de porte ont été lithographiés par Boilly.

2. Ces dessins appartenaient, en 1801, à Bertrand, l'ami de Prud'hon ; ils passèrent ensuite aux mains de Bruun-Neergaard, et furent vendus, le 29 août 1814, avec les autres objets d'art de cet amateur.

vient de leur donner. Plus loin sont des femmes qui apportent aux travailleurs leur repas ; l'un d'eux, accablé de chaleur, boit à même une bouteille que son camarade veut lui arracher. Un jeune enfant accompagne sa mère ; le chien de la maison le caresse pour avoir sa part du pain qu'il tient à la main. On aperçoit dans un enclos deux paysans qui foulent le blé et un troisième grimpé sur un arbre pour voir les femmes qui entrent au bain.

Dans l'Automne, un satyre s'efforce de relever une femme nue qui paraît ivre. Deux autres femmes en soutiennent une troisième qui tient une coupe dans laquelle une jeune fille verse du vin. Un enfant à cheval sur un bâton, et un satyre soutenant une bacchante qui presse une grappe de raisin au-dessus de sa bouche, sont précédés de personnages qui les animent du son de leurs instruments. Une femme verse à boire à un satyre accompagné de deux jeunes femmes. Vient ensuite Bacchus assis sur un char traîné par deux tigres et poussé par des enfants ; l'Amour appuyé sur la Lubricité élève sa coupe ; enfin, cette composition très-complexe renferme encore cinq ou six épisodes qui se rapportent au sujet.

La composition de l'Hiver est plus simple. Quelques jeunes gens, accompagnés de leurs chiens, reviennent de la chasse. Quatre petits garçons et deux fillettes jouent à la main chaude. Autour d'une table abondamment servie, et sur laquelle on voit les statues de Momus et de l'Amour, sont assis de joyeux convives servis par des femmes. Une jeune fille fait danser au son de son hautbois des amoureux ; un peu plus loin deux autres amants s'embrassent ; deux femmes avec qui un jeune homme s'entretient travaillent auprès du feu [1].

1. Quoique je n'aie aucun renseignement précis, je crois qu'on peut affirmer que les *Saisons* que possède aujourd'hui M. Denain étaient destinées à la décoration d'un appartement, et, en se fondant sur les rapports de style et sur la nature des sujets, que ces charmantes peintures, très-connues par les lithographies de J. Boilly, ont été exécutées à la même époque à peu près que celles de l'hôtel Rothschild et sous l'influence des mêmes idées. Le *Printemps* est symbolisé par une femme vêtue d'une gaze blanche, qui tient des fleurs dans ses deux mains ; l'*Été*, par une femme, la tête, le haut du corps et les jambes entourés d'une gaze verdâtre, qui porte une gerbe sous chacun de ses bras ; l'*Automne*, par une femme vêtue d'une gaze blanche, et le bras droit levé, qui tient de la main du même côté une grappe de raisin, de la gauche, un thyrse ; autour de son corps et de sa jambe gauche flotte une écharpe violette ; l'*Hiver* enfin, par une femme, la tête et le corps enveloppés d'un grand manteau noir, et les jambes d'une étoffe brune, et dont on ne voit que les yeux.

Ces quatre figures, trois quarts nature, ont appartenu à MM. Lapeyrière, comte de Panisse et Vandermarque. Adjugées en 1860 à M. Didier pour 16,000 fr., elles l'ont été en 1868 à M. Denain pour 33,500 fr.

Ah! puissance de la mode! ces allégories sans fin, tous ces raffinements et ces symboles qui rappellent les imaginations de M^lle de Scudéry nous paraissent ridicules et nous excèdent. Nos pères les aimaient. Prud'hon y trouvait des motifs appropriés à son talent, et il est bien fâcheux qu'il n'ait pas exécuté ces compositions importantes dont, à ce que je crois, les dessins mêmes sont perdus.

Cependant Bonaparte était revenu d'Italie. Sa jeune gloire enflammait tous les cœurs; la paix paraissait rétablie. Prud'hon s'occupa, dans ce premier moment de joie et d'enthousiasme, de quelques sujets relatifs aux événements contemporains. C'est en 1801 qu'il exposa un dessin de la plus belle exécution, représentant *le Triomphe de Bonaparte*, ou *la Paix*. Bonaparte, en costume de premier consul, est debout sur un char magnifiquement orné entre la Victoire, qui porte le rameau d'olivier, et la Paix, qui tient des fleurs et des fruits. Les Muses entourent le char; l'une d'elles précède ses compagnes en jouant de la lyre. Des enfants qui symbolisent les jeux, les ris, les plaisirs, gambadent en chantant en avant des chevaux. Les Arts, représentés par des femmes drapées, suivent et ferment le cortége. Prud'hon espérait sans doute peindre cette composition si grandiose malgré ses petites dimensions. Il en avait fait une esquisse importante [1] qui fait vivement regretter qu'il n'ait pas donné suite à ce projet. Elle est enlevée avec une verve, une franchise, une hardiesse, une liberté de main, qui étonnent chez un peintre dont l'exécution est plutôt harmonieuse que puissante.

Prud'hon fit encore à cette époque le projet d'une colonne monumentale, à la gloire des armées françaises. C'est à M. Anatole de Montaiglon que nous devons la connaissance de cet ouvrage, et nous ne pouvons mieux faire que de transcrire la plus grande partie de la note intéressante qu'il a publiée sur ce sujet. « La colonne de la place Vendôme, dit-il, est consacrée à l'honneur de la seule campagne d'Austerlitz. Mais l'idée d'élever une colonne monumentale à la gloire de nos armées est bien antérieure, et c'est la transformation de cette idée qui a produit le monument que nous admirons aujourd'hui. Quant au dessin de Prud'hon, il fut fait en vue du concours ouvert sur le premier projet. Le beau dessin de colonne que M. Bérard possède de Prud'hon est, comme toujours, sur papier bleu et dessiné au crayon noir, lavé d'encre de Chine et rehaussé de blanc; seulement, comme il était destiné à être montré, Prud'hon l'a fait d'un crayon moins gras et l'a terminé avec

1. Elle appartient à M. Briottet. — Bruun-Neergard possédait le dessin de cette belle composition dont, raconte-t-il, il avait donné l'idée à Prud'hon.

plus de finesse et de soin que si ce n'eût été qu'une esquisse à son usage. Mais de plus il offre au verso une longue notice autographe qui explique les intentions du projet et détaille le sens de ses diverses parties. Elle porte tout entière la marque des idées du temps et n'en est pour cela que plus curieuse.

« An IX de la République (1801). — Projet de colonne départementale élevée à la gloire des braves morts dans les guerres de la liberté.

« Quatre grands fleuves, le Nil, le Pô, le Rhin et le Danube, placés sur le soubassement du monument élevé à nos braves, désignent les pays qui ont servi de champs à leur gloire. Sur les quatre faces, des bas-reliefs représentant : le départ et le débarquement en Égypte, leur entrée en Italie, le passage du Rhin et leur entrée en Allemagne, la traversée du Danube et la fuite des impériaux.

« La force et la supériorité de courage qui leur ont constamment assuré la victoire sont marquées par les emblèmes de ces vertus guerrières; des Victoires personnifiées placées aux quatre angles du sarcophage en sont les résultats, et des trophées, assemblages des dépouilles des ennemis, en ornent les frontons auxquels sont suspendues des couronnes civiques que leur a values leur dévouement à la patrie.

« Des victoires amoncelées les unes sur les autres et séparées par des lauriers leur ont mérité les palmes et les couronnes de la gloire et atteignent à l'immortalité ; elles forment la colonne que la reconnaissance nationale a érigée à leur mémoire, et son chapiteau, composé de palmes étreintes par une couronne d'étoiles, est surmonté de l'Immortalité sur la base de laquelle sont écrits ces mots : GLOIRE. FORCE. COURAGE. PERSÉVÉRANCE.

« Inventé et dessiné par Pierre-Paul Prud'hon. 1801.

PRÉCIS DU MONUMENT.

« Ils ont passé les mers, traversé les fleuves, gravi les montagnes et sont entrés comme un ouragan impétueux sur le territoire ennemi ; là ils ont combattu, ils ont vaincu et ont trouvé la mort.

SARCOPHAGE.

« Sur l'urne funéraire ornée des dépouilles des vaincus sont tracées les images de la Victoire et les emblèmes de leurs vertus guerrières.

COLONNE.

« De leur tombeau se lève le monument de leur courage. Dans leur

valeur héroïque ils ont entassé victoire sur victoire, moissonné les palmes de la gloire et touchent maintenant à l'immortalité.

« Si mes lecteurs, ajoute M. de Montaiglon, avaient le dessin sous les yeux, je n'aurais rien à y ajouter; mais en son absence je suis contraint d'entrer dans quelques détails de description pour donner un corps positif à ces idées allégoriques et préciser davantage la forme pittoresque que Prud'hon leur a donnée. Du centre d'un bassin circulaire s'élève un grand soubassement carré relativement peu élevé, surmonté d'un piédestal carré beaucoup plus étroit et très-haut; c'est sur celui-là que porte la colonne couronnée par une statue de femme. — Sur le premier soubassement, et par conséquent des quatre côtés du piédestal de la colonne, se voient quatre grands socles bas et larges, portant quatre statues de fleuves à demi couchées. Celui qu'on voit de face est le Nil appuyé sur un sphinx. Les deux autres qu'on voit sur les côtés sont le Pô caractérisé par un cygne, et un troisième n'ayant qu'une urne pour emblème. De la plinthe sur laquelle ils sont couchés tombe dans toute sa largeur une nappe d'eau qui passe en quart de cercle devant les bas-reliefs sculptés sur leur piédestal. Le seul visible est celui placé au-dessous du Nil; il représente le débarquement en Égypte.

« Le piédestal de la colonne se divise en deux parties et en une sorte de soubassement en forme de frise où l'on voit un aigle entre deux urnes; la partie supérieure est flanquée à ses quatre angles de Victoires. Celles-ci, placées comme au coin d'un sarcophage, forment cariatides et supportent sur leurs têtes les angles de quatre frontons, surmontés en entier d'attributs guerriers et se terminant par un trident qui porte sur la tête des Victoires. Entre celles-ci et de toute la hauteur de leurs corps se trouvent quatre tables droites destinées à recevoir des inscriptions.

« C'est du centre de ce carré formé par les quatre frontons que s'élève la colonne : elle est divisée par des couronnes de lauriers en dix tambours couverts de bas-reliefs, représentant des Victoires et des combats équestres. Le chapiteau, inspiré des formes que l'expédition d'Égypte venait de révéler à l'émulation des artistes, est composé de palmes; mais il devient personnel en ceci : que ces palmes espacées et plaquées contre un chapiteau uni sont retenues par une couronne d'étoiles de l'effet le plus charmant. Ce chapiteau surmonte un petit piédestal cubique dont la seule face visible porte le mot GLOIRE, et sur lequel est debout la figure de l'Immortalité couronnée d'étoiles; elle est drapée et posée avec la grâce la plus exquise, elle tient une couronne de lauriers et aussi son propre symbole, le serpent se mordant la queue, que d'un

geste qui relève la banalité de l'emblème elle tient comme Apollon ferait de sa lyre.

« En somme, l'effet de l'ensemble rappellerait assez bien celui de la colonne du Châtelet, plus simple, mais conçu dans les mêmes idées. Cependant je crois que l'œuvre de Prud'hon aurait à l'exécution des défauts sensibles, surtout à cause de l'importance de ses soubassements successifs ; ils sont presque de la hauteur de la colonne qui paraît petite et maigre au-dessus d'eux. Si Prud'hon a fait son dessin à l'échelle indiquée sur le programme de 5 millimètres, ce qui serait plutôt hors de proportion, par mètre, le soubassement ayant 0,230, la colonne, 0,275, et la statue, 0,080, ce qui fait un total de 0,585, le tout aurait en réalité 29 mètres, 14 mètres seulement de moins que la colonne Vendôme, qui en a un peu plus de 43. Mais je ne crois pas que Prud'hon ait étudié son projet comme un architecte; ainsi, d'après sa taille sur le dessin, la statue de l'Immortalité aurait à elle seule 4 mètres [1] ».

A cette époque, Prud'hon cherchait à élargir son terrain; il était fort préoccupé de sculpture : car il fit encore en 1804 un projet pour le fronton de l'Hôtel-Dieu, dont nous possédons le dessin et l'esquisse en plâtre [2]. Au centre est assis Esculape avec Hygie debout près de lui et appuyée au dossier de son siége. A sa gauche, la Charité s'avance vers un malade porté sur une civière. A droite, sont les trois Parques. L'idée d'introduire les filles de l'Érèbe et de la Nuit dans le fronton d'un établissement hospitalier n'était certainement pas heureuse, et on dit que c'est ce détail qui fit repousser un projet d'ailleurs bien conçu au point de vue sculptural et empreint à un haut degré de sensibilité de l'artiste [3].

Tout en poursuivant ces divers projets, Prud'hon travaillait aux plafonds pour le Louvre qui lui avaient été commandés par l'administration. Celui de la salle du Laocoon était terminé en 1801 [4]. Le peintre y avait représenté *l'Étude guidant l'essor du Génie*. J'ai à peine besoin de rappeler les grands traits de cet admirable ouvrage, l'un des plus con-

1. *Archives de l'Art français*, t. VI.

2. Le dessin appartient à M. Bellanger; l'esquisse exécutée par Ramey, à M. Eudoxe Marcille. Elle a environ un mètre à la base et porte à gauche : P. P. Prud'hon, an XII; à droite, Ramey, f^t an XII.

3. Beaucoup plus tôt, Prud'hon avait modelé deux génies qui se disputent une couronne. Ce petit ouvrage exécuté en bronze et encastré dans un meuble appartient, je crois, à M. Isabey. M. Carrier possède la terre cuite signée par derrière : Prud'hon 1799. On doit encore à Prud'hon une Médaille représentant deux Amours qui tressent une couronne, frappée pour le mariage de Jérôme Bonaparte et datée 1807.

4. Lettre de Bruun-Neergaard déjà citée.

nus de Prud'hon. Deux enfants les bras enlacés, leurs jolies têtes bouclées et rayonnantes d'enthousiasme levées vers le ciel, s'élancent d'un vol aisé dans l'espace. C'est un morceau capital et exquis. Voilà Prud'hon avec toute sa force et toute sa grâce, son imagination originale et poétique, son sentiment si personnel de la forme, sa touche moelleuse, sa couleur charmante. Ces deux enfants sont parfaits; cette composition est un chef-d'œuvre de tous points [1].

Le plafond de *Diane*, terminé et placé en 1803, n'est pas moins célèbre que le précédent. Jupiter, porté sur les nuages à la gauche du tableau, accueille sa fille Diane, qui vient le supplier d'éclairer le monde pendant la nuit pour qu'elle puisse contempler les traits d'Endymion endormi sous les ombrages du mont Latmos. La scène est grande et largement conçue; mais on s'aperçoit d'emblée que Prud'hon a rompu avec les traditions de l'école. Vu en profil perdu, son Jupiter paraît plutôt paternel que divin. La chaste et charmante Diane, vêtue d'une courte tunique, son carquois sur l'épaule, qui touche familièrement d'une de ses mains le genou du maître des dieux, tandis qu'elle replie l'autre contre son cœur, est une fille tendre et confiante qui sait que ses vœux seront exaucés. Ce groupe se détache en force sur un fond très-simple où l'on distingue à droite Iris, Vesta, Minerve, et dans une vapeur lumineuse la foule des habitants de l'Olympe. Trois petites têtes d'Amours au premier plan font penser aux anges de la *Vierge de Saint-Sixte*. On pourrait signaler quelques taches dans cet ouvrage. Le champ en est bien vaste pour l'importance des figures. Le bras du Jupiter est trop long; la déesse noble, gracieuse, n'est peut-être pas dessinée avec une précision suffisante : elle paraît un peu vide, et c'est un reproche que l'on pourrait faire à la plupart des personnages grands comme nature de Prud'hon. Mais son corps est d'un galbe élégant et charmant; la tête a au plus haut degré cette expression touchante, pénétrante, que nous retrouverons souvent dans les œuvres de l'artiste [2]. Ces deux plafonds, le premier surtout, mettaient Prud'hon au premier rang des peintres de son temps. Dans *Minerve et la Vérité* son style n'avait pas encore toute sa force, ni sa couleur toute sa finesse. Ici toutes les qualités de son talent se trouvent réunies. L'ensemble est clair, léger, agréable à l'œil. Sans être très-grand, le dessin est distingué et personnel; mais l'on peut déjà remar-

1. Gravé par Osterwald; lithographié par Poterlet et par Aubry-Leconte.

2. Le plafond de *Diane* a été lithographié par J. Boilly. — M. His de La Salle possède une charmante esquisse de cet ouvrage qui présente quelques variantes. Il n'y a que deux têtes d'anges au lieu de trois au premier plan, et le lion qui soutient le trône de Jupiter est plus sauvage, plus vrai que dans le tableau.

quer dans l'exécution ce penchant au vague, au vaporeux, au *sfumato* qui caractérise sa manière [1].

1. D'après la lettre déjà citée de Bruun-Neergaard, Prud'hon s'était chargé de l'exécution de quatre plafonds au Louvre. Après avoir parlé du plafond de la salle du Laocoon, Bruun ajoute : « Cet artiste s'est chargé en outre d'exécuter trois plafonds dans un autre salon du même musée. Je désirerais bien les décrire, mais je ne le puis, parce qu'ils ne sont pas encore exécutés. » L'un de ces plafonds est sans doute celui de *Diane*. Les deux autres sont restés à l'état de projet. L'esquisse terminée qui appartient à M. Laperlier pourrait être l'un de ces projets. Elle représente Minerve conduisant le Génie de la peinture au séjour de l'Immortalité. Le génie tient une palette et des pinceaux; les muses placées sur son passage célèbrent son triomphe. D'autres génies lui font cortége; celui de l'envie, terrassé, tombe dans un gouffre.

CHARLES CLÉMENT.

(*La suite au prochain numéro.*)



# RABELAIS DESSINATEUR



Un des caractères particuliers du génie et qui bizarrement le consacre, c'est à la fois le rayonnement qui entoure l'œuvre et l'obscurité qui se fait autour de la vie de l'homme. Le nom est éclatant, l'être s'efface à tel point qu'on se demande s'il a existé. De sa dépouille il ne reste plus qu'une trace immatérielle et lumineuse qui s'adresse à la seule pensée.

Shakspeare et Rabelais en sont des exemples, et, par certains points, Molière, quoique bien plus rapproché de nous.

Où se trouvent les véritables portraits de Shakspeare et de Rabelais? On ne le sait. Qui les a vus? Personne. Leur véritable rôle dans la société de leur temps est presque aussi obscur que leurs traits.

De tels hommes avaient assez à faire de songer sans se répandre au dehors, et comme ils pensaient trop fortement pour leur époque, ils comptaient peu d'amis véritables parmi ceux qui étaient en état de les comprendre. De ceci ils durent se préoccuper médiocrement; les encouragements réconfortants, les grands génies les trouvent en eux-mêmes. Mieux que le public, ils savent qu'à tel jour, à telle heure, le plus pur de leur esprit est venu se fixer sur le papier; le reste leur importe peu; devoirs et plaisirs du monde, honneurs et dignités, ils les fuient pour étudier à leurs heures, à leur guise. Ils travaillent pour l'humanité et ne cherchent qu'à échapper aux misères de leur époque.

Mais quand a sonné l'heure du repos éternel, qui décharge ces hommes de leurs fatigues, c'est alors seulement que le public leur permet de penser en liberté; alors, ces indépendants, si dépendants des médiocrités qui les entouraient, on s'aperçoit qu'ils représentaient un

siècle, une époque, leur temps; alors les vivants reconnaissent la perte qu'ils ont faite, quel trésor de connaissances est enfoui à jamais dans la tombe du penseur, et une admiration sans bornes succédant à la défiance s'augmente de siècle en siècle et quelquefois outre la mesure.

Arrivent des générations qui ne croient jamais assez payer les mines d'observations découvertes par ces hommes et dont ils ont enrichi le fonds commun. Ces philosophes graves ou railleurs si contestés, quelquefois persécutés de leur vivant, on en fait le parangon de toute science; aucunes connaissances de leur époque, prétend-on, ne leur étaient inconnues : politique, lettres, sciences et arts n'avaient aucun secret pour eux.

C'est ainsi qu'un médecin espagnol moderne a voulu voir dans Cervantès un physiologiste de premier ordre. Comme le livre ne manque pas d'aperçus ingénieux, je voulus en avoir le cœur net. Étant allé un jour faire quelques études à la Salpétrière et le hasard m'ayant mis en relation avec un aliéniste chercheur et bienveillant, le docteur Baillarger, je lui demandai ce qu'il fallait croire de la science physiologique attribuée à l'auteur de *Don Quichotte*.

Le médecin appela une folle. « — Tenez, me dit-il en me montrant du doigt la dépression de son crâne, voilà ce que Cervantès a parfaitement décrit dans le portrait de la Maritorne. »

Cela ne me surprit pas. La vie agitée et difficile du poëte espagnol fit que, blessé, enfermé dans un hôpital, il se trouva en rapport avec les malheureux de toute sorte qu'on y traitait. Cervantès, un des plus lettrés de son temps, connaissait sans doute les théories d'Aristote sur la physionomie ; il avait, ce qui est mieux, des yeux pour voir que la forme de la boîte osseuse implique souvent la quantité d'intelligence qui y est contenue ; mais cela ne suffit pas pour prouver de profondes études physiologiques.

Les mêmes qualités de science universelle ont été attribuées à Shakspeare et à Molière. Il est vrai que les passions et les vices de leur époque, ils les ont mis en scène en philosophes; mais est-ce ajouter quelque chose à ce beau titre que d'y joindre ceux d'esprits politiques et de réformateurs?

Rabelais était un véritable savant : savait-il vraiment tout?

Telle est la question que d'autres se sont déjà posée et que je vais étudier par un côté bien mince, à savoir si l'auteur de *Gargantua*, médecin, poëte, philosophe, doit être compté parmi les habiles dessinateurs, ses contemporains.

Les libraires du XVI^e^ siècle n'en doutent pas. Le premier exemplaire

connu des *Songes drolatiques,* de Rabelais, mentionne sur le titre même que les figures sont « *de l'invention* » de Rabelais et sa dernière œuvre [1]. Antoine Leroy, qui a laissé un manuscrit, *Rabelæsina Elogia,* sur la vie du conteur, exalte ses talents de dessinateur et d'architecte au point d'en faire un collaborateur de Philibert Delorme pour les plans du château de Meudon [2].

Les divers éditeurs du *Pantagruel,* qui ont fait précéder leurs publications de Notices sur Rabelais, n'élèvent point d'objections sur ce talent de dessinateur ; on doit même à M. Ch. Lenormant une brochure où la science architecturale de Rabelais est déduite de la description de l'abbaye de Thélème par le conteur [3].

Mais il s'agit ici des *Songes drolatiques de Pantagruel,* et non d'architecture.

Ces caprices, qui ne furent réimprimés qu'en 1823 pour le *Rabelais variorum* de M. Éloi Johanneau, une vogue nouvelle et inattendue fait qu'on vient, en deux ans, d'en donner *quatre* éditions, trois à Paris, une à Genève.

Ils sont bien nommés : *Songes drolatiques.* En effet, le grotesque s'est donné ample carrière dans ces personnages où la bizarrerie le dispute à la variété. Celui qui a dessiné de tels croquis avait une certaine imagination fantasque, plaisante, féconde. L'inventeur de ces drôleries, quel qu'il soit, a serré le texte de Rabelais de plus près que M. Gustave Doré, dont les intercalations romantiques entre les lignes du *Gargantua* n'ont rien à démêler avec la compréhension du texte.

Ces figures sont véritablement curieuses et bien dans l'esprit du temps; s'ensuit-il qu'elles aient été dessinées par Rabelais?

Rabelais était mort en 1553. Son œuvre augmentait naturellement de portée; la librairie du XVI^e^ siècle, qui usait déjà de supercheries, telles que fausses éditions, titres réimprimés avec variantes, etc., fit acte de spéculation en affirmant que l'illustration du livre d'un conteur célèbre était de la main de l'auteur lui-même.

Il est certain qu'à s'appuyer sur le texte même du *Gargantua* on peut en inférer que Rabelais connaissait le dessin linéaire et le dessin

1. *LES SONGES DROLATIQVES DE PANTAGRVEL, où sont contenues plusieurs figures de l'invention de maistre François Rabelais : et dernière œuvre d'iceluy pour la récréation des bons esprits.* Paris, Richard Breton. M.D.LXV.

2. C'est à l'obligeance du savant philologue et du judicieux annotateur de Rabelais, M. Burgaud des Marets, que je dois ce renseignement.

3. *Rabelais et l'architecture de la Renaissance. Restitution de l'abbaye de Thélème,* par Ch. Lenormant. Paris, 1840, in-8, avec 2 planches gravées.

artistique. Entre les diverses connaissances dont le conteur enrichit le cerveau de Gargantua, connaissances que, pour la plupart, Rabelais avait approfondies, se place l'art de tracer des figures géométriques, comme aussi l'art de peindre et de sculpter.



FAC-SIMILE D'UNE PLANCHE DES SONGES DROLATIQUES.

Au chapitre XXIII, Ponocrates apprend son élève à dessiner « mille joyeulx instruments et figures Geometricques. »

De même Rabelais fait entrer au chapitre XXIV « l'art de peinture et de sculpture » dans le complément de l'éducation.

Dans ces admirables livres sur l'éducation, où l'auteur dénoue le cordon de son masque bouffon, chaque ligne a sa portée, surtout celle relative à l'étude du dessin, qui concorde absolument avec les idées modernes.

Beaucoup de bons esprits n'ont-ils pas, à différents intervalles, pro-

posé la pratique du dessin comme une seconde écriture qu'on devrait, dès la plus tendre jeunesse, apprendre aux enfants en même temps que la calligraphie?

Rabelais semble partager cet avis. Quoique surprenant à première vue, il faut dire que l'histoire de l'art au XVI$^{e}$ siècle nous est encore imparfaitement connue. Il est à croire que la pratique du dessin entrait comme enseignement dans les hautes classes. On voit plus tard Louis XIII enfant dessiner et peindre sous la direction de maîtres célèbres.

Cependant il faut prendre garde à l'abus moderne de trop creuser pour mieux élucider, qui pousse la critique à vouloir lire plus entre les lignes d'un écrivain que dans le texte lui-même. Parce qu'il représente Gargantua dessinant et peignant, s'ensuit-il absolument que Rabelais dessinait et peignait?

Combien d'esprits modernes vantent les avantages du dessin, qui ne savent pas se servir d'un crayon!

Certains commentateurs se sont prévalus, pour faire un dessinateur de Rabelais, d'un passage d'une de ses lettres dans lequel le conteur est censé avoir relevé quelques plans de monuments.

« *Urbis faciem calamo perinde ac penicillo depingere*, » écrit de Lyon, en septembre 1534, Rabelais au cardinal du Bellay.

Passage que M. Paul Lacroix[1] a ainsi interprété : « Enfin il voulait employer la plume *et* le crayon pour faire une description topographique de la ville de Rome. »

La version du bibliophile Jacob n'est pas exacte, me font observer deux excellents latinistes de la Bibliothèque impériale. *Perinde ac* n'a jamais eu le sens que lui donne ici M. Lacroix. *Perinde* signifie quasi, comme avec; pour rendre le sens de la phrase latine de Rabelais, il faut traduire que l'érudit dépeignait de sa plume les monuments romains *comme avec* un crayon.

Ce passage de la lettre de Rabelais au cardinal du Bellay doit donc être retiré du débat, et il ne reste véritablement comme document, dans l'instruction relative aux *Songes drolatiques,* que la mention des arts du dessin dans les chapitres sur l'éducation, ce qui n'est pas suffisant.

Je chercherai d'autres moyens d'élucider la question, et c'est de l'essence même des images que je tâcherai de faire sortir la vérité.

Elles offrent ce fait particulier : c'est que, datées de 1565, ces figures

1. *François Rabelais, sa vie et ses ouvrages,* notice en tête de l'édition de J. Bry. 1854.

ne paraissent se rattacher à aucune publication française du même ordre, et qu'elles semblent une création, une trouvaille dans l'ordre comique.

Un éditeur, M. Tross, qui vient de donner une bonne reproduction des *Songes drolatiques*, dit cependant que les illustrations des *Devises héroïques* de Claude Paradin et de la *Vita e Metamorfoseo d'Ovidio*, deux ouvrages publiés à Lyon en 1557 par le libraire Ian de Tournes, ne furent pas sans influence sur les *Songes drolatiques*.

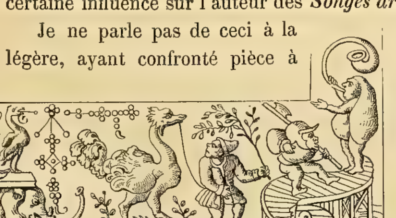
Dans les curieuses figures sur bois des *Métamorphoses d'Ovide* attribuées à Salomon Bernard, je ne vois que des encadrements de pages composés d'arabesques au milieu desquelles se jouent de menus grotesques, qui n'offrent pas avec les Songes de Pantagruel cette « ressemblance des plus frappantes » dont parle M. Tross.

Ces figurines, en tant que jalons des caprices au xvie siècle, n'en sont pas moins curieuses; et sur les trois entourages différents qui, à diverses reprises, sont répétés dans l'*Ovide*, j'en donne un qui sert économiquement de frontispice aux *Devises héroïques* du même libraire lyonnais.

Si les figures des *Songes drolatiques* parurent originales en France en 1565, date de leur publication, il n'en dut pas être de même à l'étranger. Celui qui dessina ces caprices avait dû voir les images flamandes sorties du magasin de Cock, l'éditeur breveté de toutes sortes d'estampes : *H. Cock. excud. cum gratia et privilegio*, dit la légende.

Un graveur, dont le monogramme n'a pu faire découvrir le véritable nom, $\overset{P}{ME}$, travaillait pour Cock et vulgarisait avec son burin les tableaux de « Hieronymus Bos » et de « P. Bruegel ». Or, les diableries de Jérôme Bosch et de Pierre Breughel, surtout celles de ce dernier, ont eu une certaine influence sur l'auteur des *Songes drolatiques*.

Je ne parle pas de ceci à la légère, ayant confronté pièce à pièce les figures attribuées à Rabelais et les compositions symboliques de celui qu'on a surnommé avec raison Breughel le drôle.



Le vieux maître flamand a fait preuve d'une grande imagination dans ses compositions fantastiques, et quoique la pensée du maître hollandais soit souvent obscure, elle se rattache à cette intéressante satire des vices et des passions.

Dans les *Songes drolatiques* attribués à Rabelais, les personnages ne se mêlent pas à une action déterminée : ces types bizarres, extrava-



FAC-SIMILE D'UNE PLANCHE DES SONGES DROLATIQUES.

gants, dont quelques-uns semblent la caricature de personnages connus, ont un parfum pantagruélique, mais surtout néerlandais ; en les regardant, un ressouvenir d'anciennes gravures hollandaises se présentait à mon esprit. Ce sont bien là des fantaisies du Nord, épaisses et lourdes, qui ne se rattachent en rien à l'art de la Renaissance en France. Il est plus besoin d'instinct que de science en ces matières. En feuilletant de nouveau les *Songes drolatiques*, je remarque combien de pois-

sons viennent se mêler aux grotesques et danser des rondes autour d'eux. Les poissons sont un des motifs fréquents qui se présentent au souvenir des vieux maîtres néerlandais, et comme les peintres dépourvus d'imagination se servent des objets et des choses qui les entourent, le poisson joue un grand rôle dans les accessoires des maîtres flamands et hollandais.



FAC-SIMILE D'UNE PLANCHE DES SONGES DROLATIQUES.

On ne peut guère admettre ces caprices de poissons dans les *Songes drolatiques* publiés à Paris, qu'en se disant qu'un graveur flamand a passé par là.

Ce sont des minuties. Un juge d'instruction s'inquiète des plus petits faits, et il doit y avoir du juge d'instruction dans tout commentateur.

On voit souvent, dans les prétendus dessins de Rabelais, des personnages coiffés de larges feutres, dans la lisière desquels sont passés des couteaux ou des cuillers à pot. Ce détail se retrouve également dans plus d'une composition des maîtres flamands. C'est l'arme du paysan, du pêcheur; ils sont toujours prêts à éventrer les quelques poissons apportés par les flots sur la plage; en une seconde, le poisson est jeté dans la marmite; l'homme n'a pas besoin d'un grand attirail de cuisine pour se mettre à table : une cuiller à pot lui suffit.

L'auteur des *Songes drolatiques* s'est plu à représenter des personnages enserrés dans des tonneaux ou des pâtés au travers desquels ils passent leurs bras armés de couteaux et de scies pour en fendre la croûte: on retrouve certaines analogies de gestes et de composition dans les pêcheurs du vieux maître de Breughel, Jérôme Bosch, et dans Breughel lui-même, qui a représenté des gens avalés par des poissons et se frayant un passage avec leur couteau, en coupant à même de l'animal des tranches de chair; mais ces analogies deviennent plus marquées dans la planche *Invidia* qui fait partie de la série des péchés capitaux peints par Pierre Breughel.

Ici des détails tout à fait semblables ont été empruntés par le graveur des *Songes drolatiques*.

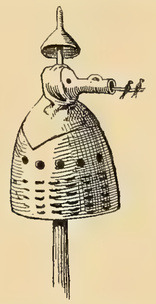
Breughel imagine une tente terminée par deux grandes jambes bot-



D'APRÈS BREUGHEL.

tées s'agitant en l'air. Les mêmes jambes et les mêmes bottes sont représentées formant le chapeau d'une des figures pantagruéliques (la cinquième du recueil).

Toujours dans la planche flamande : *Invidia.* Petit personnage



D'APRÈS BREUGHEL.

fantastique dont la figure est formée par un pot. *Songes drolatiques,*



[D'APRÈS LES SONGES DROLATIQUES.

même détail, sauf que de petits oiseaux sont perchés sur le pot.

Le hasard seul a-t-il pu faire que deux détails de la même planche se retrouvent dans les caprices attribués à Rabelais?

Ce n'est pas tout. Au nombre des personnages symboliques qui entrent dans la composition de l'*Avaritia* de Breughel, on remarque un homme dont la figure est entièrement cachée par un grand feutre dans la lisière duquel est passé un couteau. Du haut de ce chapeau s'échappent des nuages de fumée qui doivent avoir une relation avec un soufflet accolé à ce fantastique personnage. Quoique le titre, l'Avarice, indique que chaque figure doit représenter l'amour de l'argent, le sens de ce personnage m'échappe absolument. Ce ne peut être la représentation d'un alchimiste avec son soufflet. Breughel n'eût pas manqué d'y adjoindre soit un matras, soit une cornue.

Quel que soit le sens de cette figure, le graveur des *Songes drolatiques* l'a reprise à son compte. Trait pour trait cette figure est copiée ; on y a ajouté seulement des mouches, un ruban flottant au chapeau, sur l'épaule droite un poignard et une coquille de pèlerin. Et c'est là que pourraient être mis au pied du mur les commentateurs qui prétendent tout expliquer.

Sans hésiter M. Éloi Johanneau dit que « ce personnage ténébreux est le pape Jules II. Le tourbillon de flammes et l'essaim de mouches qui lui sortent de la tête, ainsi que le triple soufflet, figurent l'humeur de ce pape ambitieux et le feu de la guerre qu'il soufflait partout [1]. »

L'éditeur a annoncé en tête de son Rabelais un nouveau commentaire; en effet, il est de toute nouveauté. MM. Esmangart et Johanneau ne doutent de rien et expliquent les plus menus détails.

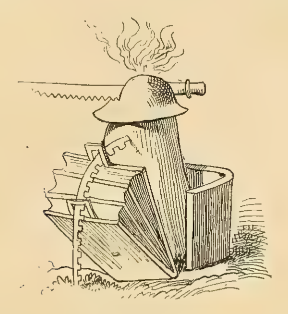
« Quant à la scie qu'on voit ici dans un tourbillon de flammes, ajoutent-ils, je la crois une allusion aux malheurs de Bentivoglio, dont la scie était l'emblème, et que Jules II a chassé de Bologne. »

Et voilà pourquoi votre fille est muette ! Jamais ces critiques ne sont embarrassés : ce grotesque, c'est Louis XII, cet autre, Henri II, celui-ci, le cardinal de Lorraine, celui-là, le cardinal du Bellay, etc.

Il n'y a que les commentateurs pour ne douter de rien. « Ils ont les premiers, disent d'eux-mêmes MM. Esmangart et Johanneau, rattaché au texte de *Gargantua* et de *Pantagruel* les caricatures des *Songes drolatiques*, où l'on admire le cachet de l'auteur, sa folie et son originalité, jointes à l'esprit et à la malignité du burin de Callot, et où l'on voit re-

1. *Œuvres de Rabelais, édition variorum,* augmentées d'un nouveau commentaire historique et philologique par Esmangart et Éloi Johanneau. Dalibon, 1823. T. IX, in-8.

paraître, sous les figures les plus grotesques, tous les personnages tant



réels qu'allégoriques de ces deux romans ; ils ont *prouvé* que les sujets



FIG. 1. D'APRÈS BREUGHEL. — FIG. 2. D'APRÈS LES SONGES DROLATIQUES.

en étaient tirés, et qu'elles servaient comme de pièces justificatives à

ce commentaire historique, qui révèle *enfin* au grand jour ce qui était resté jusqu'ici couvert, sinon d'un voile épais, au moins d'incertitudes. »

Les annotateurs de l'édition de 1823 n'eussent-ils pas rabattu fortement de leurs affirmations, si on leur eût montré l'*emprunt* fait aux compositions de Pierre Breughel?

M. Paul Lacroix, qui vient de donner une nouvelle édition des *Songes drolatiques* [1], est un peu moins affirmatif.

« Il y a dans les figures de ce recueil tant de physionomies expressives et caractérisées, dit-il, qu'on les reconnaîtrait sans doute parmi les contemporains de l'auteur. Ce seraient alors des portraits grotesques, tout à fait distincts de ceux qui forment la galerie de personnages du *Gargantua* et du *Pantagruel*.

« Ainsi la figure 106 ressemble beaucoup à François Ier.

« La figure 108, qui représente un ouvrier emprisonné dans une fontaine et taillant une pièce de bois avec une doloire, pourrait être Étienne Dolet ou Charles Fontaine.

« Par des motifs analogues, nous serions disposé à reconnaître Geoffroy Tory dans la figure 78, dont la tête est coiffée d'un pot cassé, etc. »

La petite découverte des emprunts faits à un graveur de 1558 [2] par un graveur de 1565, l'impossibilité pour deux dessinateurs de se rencontrer dans l'arrangement de semblables figures, la possibilité pour les érudits de trouver de nouvelles traces d'imitations aussi flagrantes, me paraissent devoir arrêter les recherches des commentateurs en ce qui touche les personnages.

Le premier éditeur, du reste, avertissait les gens de ne pas trop s'en préoccuper :

« Ce sont, disait-il, figures d'une aussi estrange façon qu'il s'en pourroit trouver par toute la terre. » Le libraire Richard Breton publiait ce recueil « pour servir de passe-temps à la jeunesse. » Et ces inventions, suivant lui, étaient bonnes « tant pour faire crotestes que pour établir mascarades ; » mais quant aux noms et qualités des personnages, l'éditeur s'en tirait habilement : « J'ai laissé ce labeur à ceux qui ont versé en ceste faculté et y sont plus suffisants que moy : voire pour en déclarer le sens mystique ou allégorique, aussi pour leur imposer les noms qui à chacun seroient convenables. »

Pour qui sait lire, ceci signifie qu'il n'y a ni sens mystique ni allégorique dans ces figures ; que chacun peut les baptiser à sa fantaisie,

1. In-8. Genève, Gay, 1868.

2. La série des *Vices* d'après Breughel, publiée par Cock, est datée de 1558.

mais qu'il en résultera un « *labeur* » considérable. Ce qui est arrivé.

Maintenant quelle est la part de Rabelais dans ces caprices? J'ai donné les raisons prouvant qu'il comprenait l'utilité des arts du dessin. De là à dessiner de semblables figures il y a un grand pas.



FAC-SIMILE D'UNE PLANCHE DES SONGES DROLATIQUES.

Celui qui, avec son crayon, a rendu ces images burlesques était un artiste habile. Il y a de la certitude dans la pose de ces figures et aucun tâtonnement ne s'y fait remarquer. Ce que l'homme pensait a été rendu par son crayon sans ambages et sans hésitation. Le geste, la physionomie, étant admis le genre, ne laissent rien à désirer. Sans doute ces figures isolées n'offrent pas autant de difficultés que leur groupement dans une composition; mais déjà dans leur harnachement bizarre apparaissent une adresse de main et une certaine science. Les détails sont présentés d'une façon burlesque, mais ingénieuse. L'auteur n'a pas voulu

rendre autre chose, et c'est déjà beaucoup que de l'énoncer clairement avec le crayon. Sans doute les emprunts sont visibles, et je crois l'avoir montré suffisamment, mais ce n'est pas tout que d'emprunter, il faut rendre. Or, le rendu des *Songes drolatiques* est satisfaisant; il faut avoir beaucoup dessiné pour arriver à ce résultat, et les études profondes et diverses, les connaissances multiples de Rabelais et surtout sa probité de conteur ne me semblent l'avoir prédisposé ni à acquérir une telle adresse de main, ni surtout à piller les compositions d'un maître étranger.

CHAMPFLEURY.



# COLLECTION SAN DONATO

## LES CURIOSITÉS



C'EST par les armes orientales, par les armes indiennes surtout, que je veux commencer la courte énumération du peu des hautes curiosités de la collection San Donato que j'ai pu voir. Lorsque M. Mannheim fils, avec une complaisance bien digne de s'exercer sur un amateur plus compétent que moi, voulut bien, à l'avance, me montrer quelques morceaux hors ligne de ce précieux amas de raretés et de richesses, il me mena dans le haut de sa maison, alors encombrée de la cave au grenier par les caisses à demi vidées, les coffres pleins d'argenterie, les tapis roulés, les garnitures du Japon, les cuirasses, les meubles, les vases et les pendules, et que sais-je encore? Il ouvrit une petite armoire sombre... et je crus voir la nuit constellée d'astres !

En effet, dans leurs poëmes, c'est toujours à la trajectoire d'un météore igné que les Indiens comparent les flèches, les traits, les haches que s'envoient les héros sillonnant l'air de plus de langues de feu que l'outremer du ciel n'est rayé de traînées phosphorescentes pendant la nuit de la Saint-Laurent. Les arcs se détendent avec l'éclat du tonnerre. Les flèches, terminées souvent par un fer en demi-lune comme on les voit sur les estampes japonaises représentant des exploits fabuleux, tranchent net un guerrier par la moitié du corps. Ces arcs étaient

presque toujours des cadeaux offerts par les divinités en récompense de quelques milliers d'années de pénitence et de vertu. Ces flèches étaient aussi des personnages, et pour en centupler la puissance, le héros y ajoutait, en les encochant, une formule mystique. Dans le poëme admirable de Valmilki, les armes promises à Râma sont « multiformes, resplendissantes, victorieuses ; elles ont une grande âme ; les deux filles d'un fils de Brahma, religieusement attachées à leurs vœux, conçurent toutes ces armes (il y en a cinquante et encore cinquante) dans les embrassements vigoureux de Vishnou. »

Plus loin, lorsque le solitaire Viçvâmitra remet au vertueux Râma ce merveilleux arsenal, il lui dit : « Avant toutes choses, je te donne ce divin javelot[1] de Brahma, capable de semer la terreur dans les trois mondes à la fois. Ensuite je te donne ce dard, qui opère une vaste destruction des créatures et qui a pour nom le *Châtiment*. Avec lui, guerrier aux longs bras, reçois le trait de la *Justice* semblable au trépas. — Je te donne aussi l'insurmontable javelot, favori de la *Mort*. Voici maintenant, seigneur, le disque céleste de Vishnou avec le disque formidable d'Indra, et les javelines inévitables de la Foudre, et le trident de Civa. Je te donne encore l'arme terrible appelée la *Tête de Brahma*. — Prends ce dard que je lève, c'est le dard enflammé de cankdra ; reçois en même temps cette couple incomparable de massues, qui répandent la terreur au sein des ennemis. Puis prends ces deux armes, l'une est le lacet de la Justice, l'autre est le lacet invincible de la Mort. — Je te présente aussi deux Foudres, l'une est la sèche, l'autre l'humide ; et le trait insupportable du Fer, et le trait du Vent, et le trait invaincu du Prestige, et l'arme dite la *Tête de cheval*, qui broie, épouvante et déchire les ennemis. — Reçois ces deux lances de fer ; celle-ci l'Infaillible, celle-là est est l'Invincible. Joins-y le baudrier de la Mort aux clochettes bruyantes, et sa masse d'armes qui a pour nom le *Squelette*. — Je te donne ensuite l'Endormant, le Paralysant, le Stupéfiant... — Voici maintenant, seigneur, les deux traits chéris de l'Amour, l'un qui s'appelle Enivrant, l'autre qui se nomme Affolant. Cet autre dard cause le délire. — Celle-ci est la flèche du Soleil, qui éclipse toute lumière et consume les armées des ennemis. Voici le trait qui se repaît de toute chair saignante, et le javelot qui dévore la bonne fortune, la constance et la vie des ennemis... » J'abrége l'énumération, qui, isolée, fatiguerait le lecteur, mais, dans le chant, offre une redondance pleine de saveur. Dans le courant du poëme,

1. Je transcris textuellement la traduction du *Ramayana*, par Hippolyte Fauche, t. I, p. 186, in-12. 1854.

à maintes reprises, on rencontre des descriptions plus précises de ces armes; elles étaient couvertes d'or, ornées d'ivoire, incrustées de diamants, de perles, et composées dans la masse des métaux les mieux épurés.

En faisant la part de l'exagération familière à la poésie orientale, on sent encore quel prix les peuples anciens de l'Inde accordaient à leurs armes offensives ou défensives, avec quels soins ils se les transmettaient lorsqu'elles avaient fait leurs preuves, et avec quelle intelligence primitive et délicate ils leur attribuaient une part en quelque sorte active dans leur victoire. Ils leur parlaient comme les Arabes à leurs chevaux, et les soignaient de même.

Cet attirail d'un héros indien paraît exorbitant. Cependant ce qui en a survécu sert à nous l'expliquer, de même que la crinière qui pend sur le casque de nos dragons est la sœur émondée des cinq aigrettes du casque d'Hector. Le guerrier indien combattait dans un char, où, conduit par un cocher, il avait la libre disposition de ses deux bras. Les combats avaient rarement lieu corps à corps. On se précautionnait surtout d'une large provision d'armes de jet. Les haches d'armes, les massues elles-mêmes partaient en tournoyant pour aller fracasser la tête de l'ennemi.

Les miniatures nous montrent comment, dans les périodes relativement récentes, un guerrier s'installait sur son éléphant.

Une photographie gravée dans le curieux voyage à Siam du comte de Beauvoir[1] nous peint l'attirail actuel d'un éléphant de guerre. Tout est semblable à ce qui est décrit dans le poëme de Valmilki : le haut pavillon ou parasol, emblème de la toute-puissance, les étendards timbrés aux armes du pays, les carquois pleins de flèches, et, de chaque côté de la tour, les lances et les javelots accrochés à portée de la main.

Les collectionneurs européens ont négligé les arcs, qui du reste ne servent plus depuis longtemps que pour la chasse. On ne rencontre guère dans nos cabinets occidentaux que des sabres et des poignards, armes de sérail plutôt que de guerre et qui réveillent plutôt la froide terreur du sang versé par vengeance que le souvenir de la gloire du combat. L'acier de la lame damassée est gris et terne, et lorsqu'on y jette les yeux on croirait que c'est un violent poison qui en a altéré le poli. Le plus souvent cette lame se cambre comme la dent d'une vipère. Elle a l'air de chercher obliquement les sources de la vie et ne fait point la

1. H. Plon, éditeur. 1 vol. in-12. Très-vivant et très-instructif au point de vue artiste.

droite blessure de l'arme grecque. L'étrangeté se continue dans la poignée. Est-ce réellement une main d'homme qui peut la saisir ? On ne saurait le croire. Cette poignée suppose une race nerveuse comme le sont nos femmes, et, cependant, ces petites mains faisaient voler d'un revers la tête d'un lion suspendu par les griffes à l'épaule de l'éléphant !

La première sensation d'appréhension effacée, il ne reste plus que l'éblouissement : ces fourreaux en or ciselé, ces poignées de jade où se marient les émeraudes, les rubis, les perles, les diamants en table, ces gardes mieux ciselées que les bijoux de la courtisane la plus difficile, scintillent et charment le regard comme des yeux de basilic.

J'attends beaucoup, dans cette vente célèbre, de l'effet que produira la vitrine des armes orientales. On y verra, dans les plus rares spécimens, les criks javanais, les couteaux birmans, le poignard de Tippo-Saïb, et jusqu'à ces armes turques dont le poëte nous fait si bien entrevoir, dans les *Orientales*, l'épaisse somptuosité :

Ali sous sa pelisse avait un cimeterre,
Un tromblon tout chargé s'ouvrant comme un cratère,
Trois longs pistolets, un poignard...

Notre collaborateur Édouard de Beaumont va parler ici avec une compétence que je lui envie, — car, quoique pacifique, j'adore l'éclat des armes suspendues au mur d'une galerie, — d'un glaive, unique peut-être, du XIIIe siècle. Je vais essayer de décrire un bouclier de la Renaissance que j'ai tenu près d'une heure sur mes genoux, sans que mes yeux pussent se rassasier de la grâce infinie de ses détails et de l'héroïque noblesse de son ensemble. Il rayonne comme un Phébus.

Ce bouclier est rond. Il est en fer repoussé, et damasquiné d'or. Les figures et les ornements forment une saillie légère, suffisante pour accentuer le modelé en élargissant les plans lumineux. Le médaillon central est rond : c'est un combat de trois cavaliers dont les montures piétinent des cadavres ou des blessés. Cette composition, un peu lourde, ne me paraît pas, chose peu explicable, due au crayon qui a fourni le modèle des figures ornant les autres médaillons.

De ces quatre autres médaillons ovales, deux sont en hauteur, à gauche la Force domptant un lion, à droite la Prudence caressant un dragon ; deux en largeur, en haut la Gloire accoudée sur un monceau d'armes, une palme et une couronne aux mains, en bas la Renommée trônant, ailée, saisissant deux trompettes. Deux figures de satyres ægypèdes sont assis sur les enroulements du cartouche qui circonscrit la Renommée ; un

guerrier et une reine antique sont également assis en haut du médaillon central. La reine a une sorte d'ajustement de style indien, très-caractéristique. Les nus de ces figures sont en général en argent oxydé. Les tournures sont sveltes et mâles, souples et robustes, les gestes sont francs, les draperies plissées avec un style vraiment superbe. Çà et là, pendent des fruits attachés à des lanières. Des mascarons lippus ou cornus, rieurs on grimaçants, font saillie.

Mais où l'étonnement succède à l'émotion que donne une composition bien agencée et bien accusée, c'est lorsqu'on se penche pour étudier les scènes et les arabesques gravées au burin sur les bandes d'or qui forment cadre pour tous les sujets principaux, ou courent librement sur les surfaces plates. Tout ce monde va, vient, grimpe, court, fourmille, animé d'une vie prestigieuse. Vous diriez que le plus illustre des graveurs du royaume de Lilliput a dit au repousseur et au damasquineur : « Maintenant, à mon tour ! livrez-moi votre œuvre, que je l'achève ! » Toute la mythologie y a passé, et toute l'*Énéide*, et l'*Anthologie* aussi. Notre Étienne de l'Aulne n'a rien inventé de plus subtil, de plus savamment alambiqué, de plus abondant dans le caprice. L'homme qui a conçu et exécuté ce bouclier savait tout. Et pour prouver qu'il était un inépuisable ornemaniste, il a varié tous les sujets de la bande qui fait le tour extérieur du bouclier, divisée en petits cadres longs par des clous d'or. J'ai compté 38 de ces petits motifs, tous d'un goût irréprochable.

Il a voulu que l'avenir sût son nom, le merveilleux orfévre ! Il l'a gravé, d'une pointe fine, dans un petit cartouche : *Georgio de Ghisys-Mantvan-sfa — MDLIIII.*

Nous ne le connaissions jusqu'à ce jour que pour les burins qu'il a faits, dans la manière de Marc-Antoine, mais avec moins d'élévation dans le sentiment de la forme, d'après Raphaël et d'après Jules Romain.

Nous devons à M. le baron Charles Davillier les divers renseignements qui suivent sur Georges de Ghisys. M. Mannheim fils les a reproduits dans son catalogue.

« Giorgio Ghisi, bien connu comme graveur, était aussi un des plus habiles damasquineurs du XVIe siècle. Nous en trouvons la preuve dans ce passage d'un ouvrage de Giovan-Battista Bertano, son compatriote et son ami, imprimé à Mantoue, en 1558, sous le titre de « *Gli oscuri e difficili passi dell' opera Ionica di Vitruvio* (Les passages obscurs et difficiles de l'œuvre ionique de Vitruve). »

« Au temps du pape Paul III (1531-1549), je me trouvai deux fois à « Rome.... Un jour j'entrai dans ce temple (le temple d'Esculape) en « compagnie de Messire George Ghisi, *homme aujourd'hui véritablement*

« *rare au monde pour graver sur cuivre et travailler en damasquine de* « *plusieurs manières différentes...* »

« Faisons remarquer une particularité sur Bertano, l'auteur de l'ouvrage cité plus haut : c'est que G. Ghisi a gravé deux estampes d'après lui : un *Jugement de Pâris*, et un *Cimetière où des squelettes sortent du tombeau;* cette dernière pièce porte la date de 1554, celle de notre bouclier. »

Le bouclier est sans prix. Il faut espérer qu'il restera en France, et surtout qu'il entrera au Louvre. C'est un des plus précieux témoignages de l'art du repousseur, du damasquineur et du graveur sur métaux de la Renaissance. Sa signature lui ajoute une énorme valeur. Elle permettra peut-être d'éliminer de l'œuvre fabuleux de Benvenuto Cellini des morceaux qui lui étaient indûment attribués.

Chose assez étrange, cette œuvre, dont le prix a dû être énorme lorsqu'elle a été livrée, paraît avoir été exécutée sans commande. Au moins ne porte-t-elle aucune armoirie, aucun chiffre, aucune allusion. Il fallait qu'un artiste eût une foi bien robuste dans le goût de son public pour consacrer à une vente tout aléatoire tant de soin, tant de recherche. Cela fait indirectement un grand éloge de la culture de la haute société du XVIe siècle.

M. Demidoff possédait encore nombre de belles armes italiennes ou françaises, anciennes ou relativement modernes. Mais après ce bouclier, il n'y a plus que les amateurs spécialistes qui doivent s'y arrêter. Les profanes comme moi peuvent passer au reste.

Le reste... c'est le mobilier le plus réellement somptueux que j'aie jamais vu réuni. Le palais de San Donato offrait une enfilade de salons — quatorze, je crois, sans parler des appartements d'habitation — qui renfermaient des trésors à fatiguer le marteau d'ivoire de M. Charles Pillet lui-même. Toute une série d'expositions au boulevard des Italiens va montrer à la foule ce qu'a pu une fortune colossale dans les mains d'un gentilhomme qui s'y connaissait et qui se laissait bien conseiller. Je ne songe point un instant à entrer dans le détail. D'ailleurs, lorsque j'ai pris quelques notes, ces meubles étaient entassés aussi prosaïquement que les armoires et les couchettes en noyer d'un pauvre ménage que le propriétaire jette à la rue au moment du terme. Ce fouillis m'a ébloui. Que sera-ce lorsqu'il aura reçu sa toilette de vente et qu'on nous le montrera sous son plus beau jour !

Je ne sais ce que produira la vente des tableaux, mais je pense que, relativement, celle des curiosités excitera plus d'enthousiasme. Au moins

y a-t-il des morceaux que les hommes de ma génération n'ont jamais vus passer aux enchères.

Telles sont, par exemple, deux armoires authentiques de Boulle. Je ne connaissais de ce sévère ébéniste, que son siècle tenait en si haute estime, que l'armoire prêtée par le Garde-Meuble à l'Union centrale, en 1865, et que les bureaux, le baromètre et la pendule monumentale que j'ai vus, à Londres, chez Lord Hertford, dans son hôtel de Manchester-Place. Les armoires que possède M. Demidoff sont semblables l'une à l'autre, en bois noir, naturellement, avec incrustations de cuivre poli, et applications en cuivre doré. Sur les quatre panneaux se répètent les épisodes d'Apollon poursuivant Daphné et d'Apollon vainqueur de Marsyas. L'architecture générale est plus imposante qu'aimable. Je trouve, pour ma part, que Boulle a réalisé, dans le mobilier, l'aspect un peu trop solennel du Louis XIV en perruque. Si ces meubles m'appartenaient — rassurez-vous, lecteur, ils atteindront peut-être cent mille francs ! — je ne saurais enfermer que des livres sérieux ou des médailles d'apparat, et encore, lesquels ? Le *Discours sur l'Histoire universelle*, ou la série des jetons dont l'Académie des inscriptions et belles-lettres fournissait les légendes !

Vénus et l'Amour, debout sur une conque et appuyés sur un cadran de pendule, annoncent le coucher de ce siècle qui jouait à l'Olympe dans Versailles, et l'aurore de celui qui joua à l'Encyclopédie dans le Parc-aux-Cerfs. Voici toute une série de meubles dont Gouttières a ciselé les cuivres d'un burin aussi spirituel que l'étaient le pinceau de Boucher et le crayon de Gravelot. Ces meubles me charmeraient, et j'y rangerais avec plaisir les œuvres de Voltaire auprès du carton des eaux-fortes de la marquise de Pompadour. Mais le temps n'est point à ces rêves ! Ces médaillons soutenus par des rubans noués en nœuds d'amour ; ces branches de myrte et ces couronnes de roses, fouillées, ciselées par un burin aussi souple que celui d'un orfévre, et dorées au mat, ces garnitures de cheminée, ces feux, ces girandoles, ces pendules et ces commodes ventrues, ce sont aujourd'hui régals de prince ou de financier.

Il y a dans cette collection San Donato tant de si beaux vases de la Chine et du Japon, tant de bols et d'assiettes de Sèvres — jusqu'à deux arrosoirs en porcelaine que les belles mains de la Lamballe durent certainement remplir et vider sur les plates-bandes de Trianon, — que M. Jacquemart devait tailler tout exprès sa plume de céramographe. Le temps ne l'a pas permis. Le lecteur y perd, et je lui dirai simplement en gros que j'ai touché une à une les *cent soixante-douze* pièces intactes

du fameux service de Rohan, marqué à Sèvres des lettres S et N, à décor, grands oiseaux sur fond bleu clair. Au temps où l'on avait le sèvres pour rien, M. Demidoff avait encore payé ce service princier et cardinalesque 70,000 francs !

J'ai vu, empilé dans les armoires, de quoi couvrir de haute orfévrerie allemande de la Renaissance et du XVII[e] siècle des tables longues comme celles des noces de Gamache. On sait quel éclat jette sur les cristaux, sur les nappes blanches, cette ornithologie fabuleuse : ces paons faisant la roue avec une queue en or repoussé, ces faisans et aussi ces vidrecomes en grappe de raisin, ces centaures enlevant des amazones, et le dieu Neptunus s'avançant, traîné par des chevaux marins, assis dans une coquille à palettes, dans le creux de laquelle les margraves puisaient des confitures.

M. Demidoff mêlait à ces orfévreries de piaffe des œuvres modernes. Il avait demandé à Barye des modèles de chasses au lion et au tigre qu'il voulait faire fondre en argent. Il avait acheté, en 1855, à Froment-Meurice, son brillant groupe de la *Toilette de Vénus*, où une orfévrerie délicatement travaillée et émaillée vient relever les tons mats de l'ivoire. Il avait encore commandé à ce grand orfévre, dont nous achevons en ce moment la biographie, quatre groupes pour surtout de table : l'Europe chasse au sanglier; l'Afrique poursuit des gazelles ; l'Asie combat, à cheval, un lion, et l'Amérique se cambre sur un buffle qu'attaque un tigre.

Je m'étais proposé, en demandant l'étude paisible de cette collection à l'excellent expert qui dirigera la vente, d'introduire le lecteur à San Donato même, et de lui montrer en place et disposées pour l'effet toutes ces somptuosités. Mais un article n'y eût pas suffi. D'ailleurs, Paris est comme ces marchés de Syrie où s'adjugeaient jadis les plus belles esclaves. Tout y vient; tout y est vu, tout y est jugé par les sultans les plus raffinés ou les marchands les plus habiles. A peine ai-je dû noter quelques beautés qui m'ont semblé sans rivales.

Le luxe des uns servira demain à créer ou à rajeunir le luxe des autres. Le caprice pompe les millions et les rend ensuite absolument comme le soleil absorbe l'eau que les nuages ont versée sur la terre. Il restera de San Donato le souvenir d'une des dernières grandes habitations princières de notre temps, et de ses collections des catalogues à gravures, et des listes de prix plus éloquentes que la plume du critique.

PHILIPPE BURTY.

# L'ENSEIGNEMENT DES ARTS INDUSTRIELS

## DANS L'ALLEMAGNE DU SUD[1]

### II.



ÈS l'origine, le Musée autrichien rêvait la création d'une École des arts industriels. Il attendit longtemps, et, en 1867 seulement, il parvint à obtenir le consentement du pouvoir. Le décret qui institua l'École fit aussi son règlement, dont voici la substance :

La surveillance de l'École appartient à un comité composé du directeur et de trois membres du conseil du Musée autrichien, et d'un membre de la chambre de commerce et d'industrie de Vienne. Les fonctions de directeur sont confiées chaque fois, pour deux ans, à un des professeurs de l'École. Le corps enseignant comprend cinq professeurs titulaires[2] : un pour la classe préparatoire, un pour l'École spéciale d'architecture, un pour l'École de sculpture, deux pour l'École de dessin et de peinture. L'anatomie, la chimie, le dessin professionnel, la technologie, l'histoire de l'art, font l'objet de cours supplémentaires. — La classe préparatoire[3] a pour but de donner aux élèves l'habileté manuelle qui leur manque, et de les former dans les différentes parties du dessin, tout en tenant compte de la spécialité qu'ils veulent embrasser. Elle n'admet, en règle générale, que les élèves qui ont atteint l'âge de quatorze ans, et qui ont suivi les cours de certaines écoles pratiques[4]. Ceux qui ne se trouvent pas dans ce dernier cas sont forcés de passer

1. Voir même tome, page 122.

2. Le professeur de la classe préparatoire reçoit un traitement de 2,000 fr., les autres de 3,200 fr., plus 400 fr. pour indemnité de logement. Les artistes de distinction appelés à occuper une chaire de l'école peuvent recevoir un traitement plus élevé.

3. Quand j'ai visité cette classe, au mois de juillet 1869, peu de temps avant les vacances, elle n'offrait rien de particulier. On y employait encore les modèles graphiques (par exemple ceux de Bargue).

4. *Realgymnasium, unterrealschule.* Nous n'avons rien en France qui corresponde à ces sortes d'écoles.

un examen. (Sauf cette exception, le système des examens n'existe pas à l'école.) La classe préparatoire est ouverte de sept heures du matin (huit heures en hiver) à sept heures du soir; les autres classes ferment une heure plus tôt.

Au sortir de la classe préparatoire, dont la fréquentation dure en général deux ans, les élèves entrent dans les écoles spéciales; il peuvent également y rester pendant deux ans, et même plus longtemps, s'ils montrent des aptitudes remarquables; leur nombre dans chacune de ces écoles ne peut dépasser quarante.

Dans l'École spéciale d'architecture, l'enseignement porte sur le style et sur les formes architectoniques, et en particulier sur leurs applications à l'ébénisterie, à la décoration intérieure des églises, des maisons privées, à la composition d'objets divers en bois, métal, pierre, etc. Il est à la fois théorique et pratique, et comprend, outre les matières ci-dessus indiquées, des cours de style, de terminologie artistique, de chromatique, etc.

L'École spéciale de sculpture enseigne la reproduction plastique de la forme humaine, de celle des animaux et des plantes; elle se propose de développer le sens esthétique et l'habileté pratique. La sculpture des cadres, des ornements divers, l'orfévrerie, etc., rentrent dans ses attributions. Ses élèves, ainsi que ceux de l'École de dessin et de peinture de figures, ont par semaine quatre séances de modèle vivant.

Les conditions exigées pour entrer à l'École spéciale de peinture et de dessin de figures se réduisent à deux : il faut savoir copier correctement le modèle graphique, et posséder une certaine habitude du dessin d'après la bosse. Le titre de cette école explique suffisamment son but.

La dernière section enfin, celle de dessin et de peinture d'ornement, comprend toute l'ornementation plane, la peinture de fleurs et d'animaux (d'après nature), l'étude des différents genres : aquarelle, fresque, détrempe, peinture à l'huile, peinture sur verre, sur porcelaine, émaillerie, etc.

L'École reçoit, outre les élèves réguliers, des élèves libres (*hospitanten*), et elle fournit ainsi aux dessinateurs, modeleurs et autres artistes industriels employés dans les fabriques l'occasion de se perfectionner dans l'une ou l'autre branche, et de combler une lacune de leur éducation.

Les frais d'études sont de 10 florins par an pour l'école préparatoire, de 18 florins pour les écoles spéciales. Les élèves indigents sont exemptés de toute rétribution.

Le règlement de l'École des arts industriels est, comme on vient de le voir, également éloigné d'un côté de l'hésitation et de l'incertitude, de l'autre de formalités pédantes. Il laisse une large place à l'appréciation personnelle des professeurs et aux innovations dont l'expérience aurait fait reconnaître l'utilité.

Il n'a pas tardé à trouver son application : l'École, installée provisoirement dans un bâtiment vaste et bien éclairé, a commencé à fonctionner dès le 15 octobre 1868. Elle n'a eu qu'à se louer de l'affluence[1] et

1. Dès la première année, elle comptait 78 élèves. (École d'architecture 8, de sculpture 5, de dessin de figures 6, de dessin de fleurs 6, classe préparatoire, 23 élèves réguliers, 30 élèves libres.) Dans ce nombre figuraient 6 ou 7 jeunes filles. En ce

du zèle des élèves; de leurs progrès, moins. Professeurs et disciples avaient tous à faire leur apprentissage dans ce genre d'enseignement jusqu'alors inconnu en Autriche; et des circonstances extérieures, — notamment la pauvreté des élèves, — apportaient un obstacle sérieux à leur avancement. Les grands industriels, qui dans cette question capitale pour eux ont fait preuve d'indifférence plutôt que de sympathie, dédaignaient d'envoyer leurs fils à des cours trop théoriques à leurs yeux, et, sauf cinq ou six exceptions, l'École ne renfermait que de simples ouvriers (doreurs, ébénistes, fondeurs, verriers, faïenciers, brodeurs d'or, etc.); les exigences de leur profession et la nécessité de gagner leur vie au jour le jour les empêchaient de consacrer à l'étude le temps nécessaire.

La direction ne se dissimula pas et ne dissimula pas au public une situation qu'elle avait prévue. Elle l'avoua hautement, et chercha un remède au mal. Une inspiration à la fois lumineuse et téméraire le lui fournit. Pour soutenir cet établissement de l'État, elle imagina de fonder une société privée [1], et de n'offrir aux membres de cette société, en échange de leurs sacrifices, que l'honneur d'avoir encouragé une œuvre utile.

Des personnes haut placées se mirent à la tête de l'entreprise, et la première liste de souscription (février 1869) produisit 20,000 francs de capital et 1,600 francs de cotisation annuelle. Afin de faire de la Société une institution réellement populaire, on abaissa le chiffre de la souscription à un minimum de 200 francs, et celui de la cotisation annuelle à un minimum de 10 francs. On permit aux sociétés ou corporations de souscrire en bloc, et on leur laissa, aussi bien qu'aux particuliers, le droit de spécifier l'emploi de leurs versements [2].

Un comité de six membres, dont l'élection appartient à l'assemblée générale, gère son patrimoine et décide de l'emploi des fonds.

Au bout de deux mois, la Société comptait 150 adhérents et 6,000 francs de revenu. Aujourd'hui elle possède un patrimoine de

moment, après une année d'existence, l'école renferme 100 élèves; les localités ne peuvent pas en contenir davantage.

1. Nous trouvons souvent en Autriche des exemples de ces alliances étonnantes qui jurent avec toutes les idées reçues chez nous. Lors de la construction du palais des artistes de Vienne, nous voyons l'Empereur, la ville de Vienne, les particuliers, les corporations religieuses rivaliser de sacrifices. Neuf couvents donnèrent ensemble 18,000 fr.

2. Les listes de souscriptions contiennent des mentions telles que les suivantes : M. X..., 100 fr. pour subvention à un élève hongrois; M. Z..., pour un élève tchèque, etc.

90,000 francs, dont 40,000 francs ont été donnés par le baron Haber pour être consacrés aux élèves de la basse Autriche et pour 6,000 francs de cotisations annuelles. (Dans ce dernier chiffre, Vienne figure pour 4,500 francs, Brunn, pour 400 francs, et Graz, pour 400 francs.)

La Société se propose surtout : 1° de faciliter aux élèves pauvres la fréquentation de l'École ; 2° de leur fournir les moyens d'exécuter les projets les plus réussis et de se perfectionner ainsi dans la pratique ; 3° de leur donner des bourses dites de voyage ; 4° d'attirer à l'École les élèves de la province.

Dès le deuxième semestre de l'année scolaire 1868-1869, elle distribuait cinq bourses, formant ensemble une somme de 16 à 1,700 francs, et commandait en outre des travaux à deux élèves. Dans son choix, elle fit abstraction des questions de nationalité et de confession, qui jouent encore un rôle si important en Autriche, et accorda ses secours à des protestants et à des juifs, aussi bien qu'à des Tchèques et à des Galiciens.

L'empereur vient de s'associer à cette œuvre si patriotique en mettant à la disposition du comité, pour être distribuée entre dix élèves, une somme de 6,000 francs pour 1869 et pareille somme pour 1870. En joignant cette subvention aux intérêts de ses capitaux et au montant de ses cotisations, la Société dispose donc d'environ 16,000 francs par an. Tous ces chiffres paraîtront assez modestes à nos lecteurs, surtout s'ils les comparent aux prodigalités de l'Angleterre et de l'Amérique ; mais sagement administrées, fortes de la bonne volonté générale, ces ressources peuvent balancer de grosses sommes.

Il nous reste à dire un mot des établissements publics autres que le Musée autrichien et son École, qui se proposent de répandre l'enseignement du dessin et des arts industriels, soit à Vienne, soit dans les provinces de l'Empire.

A Vienne même, ils sont assez nombreux, mais ils manquent d'unité et d'action ; ils sont trop abandonnés à eux-mêmes. Les différentes sociétés les encouragent d'une manière plus ou moins efficace. Citons surtout la *Société industrielle de la basse Autriche*, qui a fondé en 1843 l'école de dessin industriel de Vienne[1], et qui a doté les cours de la capitale de bons modèles ; ensuite la *Chambre de commerce et d'industrie de Vienne*, qui ne néglige rien pour favoriser l'enseignement du dessin, et qui consacre chaque année 2,000 francs à l'acquisition de moulages destinés aux écoles professionnelles. Diverses écoles particulières con-

1. Cette école a passé plus tard dans les mains de l'État. En ce moment, on songe à la transformer en une école de construction.

tribuent également à répandre la connaissance du dessin et du modelage; plusieurs d'entre elles reçoivent des subventions de la ville.

Les provinces de l'Empire mettent assez de lenteur à s'associer aux efforts du Musée autrichien. Jusqu'ici l'argent leur a manqué pour monter les écoles industrielles sur un pied convenable, et le temps pour réaliser dans les écoles primaires les améliorations prescrites par une loi récente. Les méthodes de dessin sont vicieuses, et les professeurs de la basse Autriche eux-mêmes viennent de présenter au ministère un mémoire tendant à faire réorganiser cet enseignement. Dans certaines contrées, les industriels persistent à nier l'efficacité de l'éducation artistique et des mesures générales ; ils s'obstinent à trahir leur propre intérêt. Dans d'autres au contraire la population a compris l'urgence de ces questions, mais elle les applique d'une manière opposée à la dignité nationale et, disons-le, à la dignité de l'art. En haine de l'Autriche proprement dite, elle s'inspire de l'étranger, de la France surtout, et, au lieu de féconder les éléments pittoresques renfermés dans son sein, elle va chercher au loin des modèles en désaccord avec ses mœurs, avec ses facultés natives. Nous nous élevons contre ces tendances, alors même qu'elles constituent un hommage rendu à la France. « L'influence française, dit M. d'Eitelberger[1], s'implante où succombe l'élément germanique : à Prague, à Pesth, à Trieste, à Agram. Les artistes tchèques, hongrois, polonais vont étudier à Paris ou à Bruxelles, et ils en rapportent à leurs compatriotes le goût français. » — L'Autriche a parfaitement raison de combattre ces aspirations malsaines, et de vouloir rester maîtresse chez elle, en art comme en politique.

Les académies des beaux-arts établies dans plusieurs villes de l'Empire ne font rien non plus pour la vulgarisation du dessin. Dans leur sot orgueil. elles ne pensent pas à consacrer aux industries d'art (auxquelles elles pourraient rendre service) leurs ressources stérilement consumées dans la poursuite du grand art. A Cracovie, à Gratz, à Pesth, elles préfèrent la médiocrité, la barbarie dans la peinture, dans la sculpture, aux succès les plus brillants dans des arts plus humbles et mieux proportionnés à leurs forces. Qu'elles s'occupent sérieusement de répandre autour d'elles la connaissance du dessin et les principes éternels du beau, et elles seront sûres d'obtenir dès à présent un progrès sensible dans les choses du goût, et de préparer pour l'avenir une vraie renaissance du grand art.

1. *Recensionen f. bild kunst, 1864.* — Ajoutons que le mal est invétéré. Villard de Honnecourt déjà n'a-t-il pas travaillé en Hongrie, et que d'éléments français du moyen âge ne renferme pas, par exemple, l'architecture de Prague!

Le morcellement administratif de l'Autriche apportera peut-être aussi un obstacle sérieux au plein succès de la loi récente qui a introduit l'enseignement du dessin dans les écoles primaires. Il permet aux conseils généraux de discuter et de fixer le programme particulier de cet enseignement, d'accorder ou de refuser les crédits nécessaires à l'acquisition de modèles et à l'organisation des cours; il leur donne, en un mot, le droit de vie et de mort dans cette importante question. Une législation uniforme et un établissement central chargé de la surveillance, comme Kensington, auraient été préférables.

Nous ne saurions entrer dans tous les détails de la vie artistique du vaste empire d'Autriche, et nous devons nous borner à choisir quelques exemples. La Bohême et le Tyrol nous les fourniront.

En Bohême, deux industries d'art méritent surtout de fixer notre attention, celle du verre, celle des dentelles. Elles sont pour ce royaume une source de richesses [1], et elles remplissent parfaitement la condition qu'un critique allemand signalait comme indispensable au succès de l'enseignement artistique : elles se trouvent contraintes à la réforme du goût par les exigences mêmes des consommateurs. Depuis quelques années elles se voient menacées par une concurrence [2] très-sérieuse basée sur la supériorité artistique; et si elles ne se hâtent pas de combattre leurs rivales sur ce terrain même, elles compromettent gravement leur avenir.

L'école établie en 1856 à Steinschönau, centre de l'industrie verrière, a déjà prouvé toute l'utilité de l'enseignement artistique : le verre travaillé qui, avant sa création, ne valait que 300 florins le quintal, en vaut aujourd'hui jusqu'à 700. L'école de Steinschönau est bien dirigée, mais pauvrement dotée. Le gouvernement lui donne 500 florins par an. Les chambres de la province et les fabricants font le reste. Apprentis, compagnons, contre-maîtres, élèves des écoles primaires se pressent à ses cours (en 1856, 258 élèves; en 1864-65, 384; en 1868-69, 357). Ils apprennent à dessiner des contours de vases, grandeur d'exécution, et à peindre sur verre, ainsi qu'à dessiner d'après la bosse et la nature (surtout des plantes).

1. En 1855, la Bohême comptait 211 verreries avec 267 fourneaux; elle produisait pour 20,600,000 fr. de verre brut, dont la fabrication occupait 9,535 ouvriers, et pour 25 millions de verre taillé, poli, etc., dont la fabrication occupait 52,500 ouvriers. La même année, elle exportait 118,000 quintaux de verre taillé, poli, peint, doré, d'une valeur de 34 millions; en 1861, 114,691 quintaux.

2. Les rivales de la Bohême dans l'industrie verrière sont l'Angleterre, la France, la Belgique, la Silésie allemande, la Russie.

Haida et Gablonz viennent de décider l'établissement d'écoles de dessin, et elles ont reçu du gouvernement autrichien une subvention annuelle de 500 florins chacune, accordée pour cinq ans. Les fabricants de la première de ces villes se sont, de leur côté, engagés à fournir une salle de dessin et de modelage, un logement pour le professeur, et 400 florins par an. Ceux de Gablonz sollicitaient depuis longtemps la création d'une école de dessin et d'un laboratoire de chimie ; les États-généraux de Bohême faisaient la sourde oreille, et donnaient un nouvel exemple de l'indifférence des législateurs — qu'ils soient Allemands, Français ou Tchèques — pour des questions d'un ordre si élevé et si pratique. Ils étaient d'autant plus coupables qu'ils livraient Gablonz sans défense aux attaques d'un concurrent dangereux, de la ville prussienne d'Offenbach, qui vient d'instituer une école des arts industriels des plus importantes. Aujourd'hui enfin ils ont cédé, et Gablonz possède, elle aussi, son école.

Qu'on me pardonne d'insister sur tous ces détails, ils ne sont pas aussi insignifiants qu'ils le paraissent de prime abord ; ils correspondent presque tous à des faits qui se reproduisent dans plus d'une de nos provinces.

L'industrie des dentelles (point à l'aiguille, point duchesse, valenciennes) occupe, dans l'Erzgebirge de la Bohême, de huit à dix mille ouvrières. D'après le rapport de M. Lippmann, conservateur du Musée autrichien, le côté technique de leur travail laisse peu à désirer, et leur habileté manuelle est même supérieure à celle des Françaises et des Belges. Le goût, au contraire, est déplorable : des plantes, tantôt copiées servilement de la nature, tantôt informes, des bonshommes, des canons, des fusils à aiguille forment les motifs ordinaires de leur ornementation et remplacent les figures géométriques qui conviendraient le mieux aux arts textiles. Pour relever cette branche, le comité pour l'avancement de l'industrie dans le Erz-et-Riesengebirg de la Bohême, a fondé douze ateliers modèles, disséminés dans les montagnes. Ces ateliers doivent subsister pendant cinq ans, et ils ne reçoivent de subvention que pour les trois premières années de leur existence. Ils fournissent gratuitement les modèles, et, au prix de revient, les matières premières. Six à huit cents ouvrières seulement les fréquentent. Accoutumées à travailler à la maison, elles hésitent à mener, ne fût-ce que pendant peu de temps, la vie commune des ateliers; imbues de préjugés stupides, elles craignent de manquer de débouchés pour leurs travaux une fois qu'ils seront exécutés avec plus de goût. Le temps finira par les éclairer, et peu à peu les dessinateurs que forment les ateliers dont nous venons de parler pourvoiront la contrée des meilleurs modèles.

Le Tyrol possède, outre plusieurs autres industries, la spécialité des objets en bois sculpté ; il en défraye les marchés de Vienne, de Nuremberg, de Brême, de Rotterdam, de Paris, de Londres. Dans les derniers temps, Munich et Berchtesgaden lui ont fait une concurrence redoutable et ont à peu près arrêté son développement. (En 1864, la vallée de Gröden exportait 6,436 quintaux d'objets sculptés ; en 1867, 7,580, d'une valeur de 500,000 francs). Presque toute la population de la vallée de Gröden (3,500 âmes) s'occupe de sculpture à partir de l'âge de cinq ou six ans. Elle se contente d'un salaire modique, de 2 à 4 florins, de 6 à 8 au maximum, par semaine. Ses modèles sont tout à fait primitifs. Les plus raffinés du pays, les soi-disant artistes, se servent de mauvaises lithographies ou photographies représentant des saints ; le vulgaire travaille sans étude de la nature, sans modèle, sans autre souci que celui de donner aux figures de saints qu'il sculpte les attributs qui leur conviennent.

Différents essais ont été tentés pour tirer cette industrie de l'ornière déplorable dans laquelle elle est engagée. En 1825, une école de dessin a vu le jour; plus tard elle a disparu. Il n'y a pas longtemps, on en a fondé une nouvelle, mais sans la doter convenablement; ses élèves, au nombre de douze environ, sont réduits à copier quelques misérables lithographies ; ils étudient l'ornementation, la figure humaine, les plantes, bref, ce qui leur plaît, sans suite et sans direction suffisante. Pour peu que cette incurie continue, les deux villes que nous avons nommées plus haut s'empareront des débouchés de la sculpture sur bois, et tueront l'industrie de la petite vallée de Gröden.

L'école professionnelle supérieure d'Inspruck a organisé des cours de dessin et des conférences sur les arts industriels, ainsi qu'une classe de sculpture sur bois. Les conférences comptent de vingt-cinq à cinquante auditeurs; la classe de sculpture, douze élèves [1].

Ces quelques exemples [2] prouvent qu'il reste encore beaucoup à faire

1. Mentionnons aussi l'école de sculpture sur bois qui vient d'être érigée à *Hallein*, près Salzbourg (octobre 1869.) Le conseil général de Salzbourg lui a accordé 600 fl. pour son installation et une subvention annuelle de 200 florins.

2. Nous ne saurions passer sous silence les sociétés d'art industriel de Styrie, à Gratz, et de Moravie, à Brunn. La première, constituée en 1864, en était en 1869, à sa cinquième exposition, et avait réuni une importante collection de moulages. Celle de Moravie organise également des expositions brillantes. Elle a aussi le mérite d'avoir fondé en 1860 l'école supérieure de tissage de Brunn. Le dessin joue un rôle important dans cette école, il occupe quinze heures par semaine. Pendant le premier semestre, on enseigne le dessin de contours pour former l'œil, le goût et la main; dans le deuxième semestre, l'harmonie des couleurs, la peinture d'ornements et de

dans les provinces autrichiennes. Mais n'oublions pas dans quel état de torpeur et de barbarie elles se trouvaient jusqu'à ces derniers temps. Leurs efforts en faveur des arts sont souvent chétifs et informes, mais ils prouvent au moins la bonne volonté. Dans un pays riche, civilisé, au contraire, que je m'abstiens de nommer, la plupart des provinces se sont jusqu'ici renfermées dans cette inaction superbe qui est cent fois pire que le tâtonnement et l'inexpérience.

fleurs, etc., et au bout d'une année l'élève est capable de composer des modèles quelconques de tissus à rayures ou à carreaux. La seconde année, dessin d'après nature et projets pour le métier Jacquard. En 1864-65, quarante élèves. On construit un nouveau local pour cette école intéressante.

EUGÈNE MUNTZ.

*(La suite prochainement.)*



# L'EXPOSITION DE LYON



Depuis plusieurs années nous avons perdu l'habitude de visiter l'exposition organisée à Lyon par la *Société des Amis des Arts*, et d'en rendre compte à nos lecteurs. Ce n'était point caprice. Les artistes lyonnais, qui sont nos amis, ne nous étaient point devenus indifférents, le talent des nouveaux arrivants ne nous intéressait pas moins; mais le hasard qui régit les choses humaines en général, et celles des critiques parisiens en particulier, nous a fait souvent moins libre à ce moment de l'année. Souvent aussi, l'espace que la *Gazette* réserve au mouvement des Arts en province était conquis par des actualités d'un ordre plus impérieux.

Enfin, s'il faut tout dire, nous nous étions peu à peu refroidi envers une société qui reste dans une perpétuelle adoration de soi-même, alors que celles du reste de la France font de visibles efforts pour se perfectionner.

Cette année cependant, le compte rendu des travaux de cette société révéla qu'il y avait eu, au sein de l'assemblée générale annuelle, non pas un appel aux barricades, mais une motion suffisamment inconstitutionnelle. On a osé y présenter des observations dans un sens foncièrement libéral, solliciter des réformes regardées comme urgentes, faire appel au suffrage universel, en un mot s'échauffer à des souffles qui faisaient fondre aussi au dehors d'autres statues de neige. Le cas était piquant. J'étais curieux d'étudier sur place quelles pourraient être les conséquences de ce court mais caractéristique accès de fièvre. En racontant sans parti pris

ici ce qui s'est passé, j'espère offrir à d'autres sociétés de province l'occasion d'étudier l'explosion d'une maladie qui, à des degrés plus ou moins violents, les mine toutes sourdement.

Pour rassurer sur l'avenir de la société qui nous occupe, il est bon de dire qu'elle a perdu, en 1869, son président. Il occupait le fauteuil depuis une dizaine d'années. Fonctionnait-il, ou fictionnait-il? C'est ce que l'on ne saurait décider après la lecture de cette phrase du compte rendu, qui le représente « accablé d'occupations de tout genre, investi d'un grand nombre de fonctions publiques dont quelques-uns fort élevées. » Il devait, en tous cas, lui rester peu de temps à consacrer aux intérêts des arts. M. Henry Brolemann, si j'en crois ce que l'on dit ouvertement à Lyon, ne laissait pas que de faire sentir à ses collègues le poids d'une autorité qu'il n'aimait pas à voir discuter. Ses rapports avec les artistes étaient à peu près nuls. Ses rapports avec la presse étaient aussi hautains qu'on peut l'imaginer. Malheureusement, à en juger par les acquisitions faites sous sa direction, son goût n'était point à la hauteur de ses sentiments.

Un président aussi autoritaire n'était guère fait pour provoquer les réformes que la marche irréductible du temps doit forcément amener, à de certains intervalles, dans la constitution mère des assemblées.

Le 19 novembre 1869 eut lieu l'assemblée générale annuelle des actionnaires de la société. En vain la lecture de rapport évoqua l'ombre du président absent. Un membre actionnaire fut pris d'un bel accès de courage, anonyme il est vrai, et voici ce qui se passa.

Le rapport sur l'ensemble de l'exercice 1868-69 avait été lu, et l'éloge du défunt président avait été solennellement prononcé. On avait annoncé que la somme des acquisitions directes de la société montait à 28,300 francs, et celles des amateurs à 31,000 francs, ce qui fait un total de 59,300 francs, total maigre pour la seconde ville de l'empire. On avait regretté fort justement que la municipalité lyonnaise n'imitât pas celles de Lille et de Bordeaux, et n'enrichît point annuellement son musée d'une œuvre importante acquise à l'exposition. On avait proclamé les médailles de MM. Maisiat, Walberg et Brisset, de Paris, Nordgren, de Düsseldorf, Lortet et Richard, de Lyon[1]. M. Casimir Échernier venait d'obtenir l'unanimité des suffrages pour remplacer M. Brolemann. Les comptes avaient été lus et approuvés. Le président annonça qu'il allait être

1. La *Société des Amis des Arts de Lyon* est une des seules qui persistent à offrir des médailles à des artistes autres que ceux de la localité. Moins le concours est important, — et c'est ici le cas, — moins ces médailles paraissent offrir d'utilité. Rien n'équivaut à une bonne acquisition.

procédé à la nomination des trois membres sortant cette année et, par les statuts, rééligibles. C'est alors qu'éclata la mine.

« Tous les membres présents, dit le compte rendu, votent au scrutin secret. Les bulletins sont remis à M. le président qui, après les avoir comptés, en fait le dépouillement et trouve un bulletin ainsi conçu : « Je « vote pour les mêmes pour cette fois-ci, mais je demande que ce ne soit « pas toujours les mêmes, qu'il y ait un temps de non-rééligibilité, comme « au tribunal de commerce, afin de renouveler le bureau partiellement. »

Certes les trois membres sortants étaient en dehors de toute discussion, et je suis certain qu'ils ne comptaient dans l'assemblée que des amis. On les savait des gens dévoués à l'œuvre, désintéressés et capables. Et cependant quelqu'un se leva, déclara que, bien que n'étant pas l'auteur du bulletin, il relevait pour son compte la proposition qui s'y trouvait contenue et qu'il lui semblait désirable que des éléments nouveaux fussent introduits dans le comité.

En vain il fut répondu que cela était l'affaire de l'assemblée générale et qu'il serait dangereux de soumettre à une assemblée, plus bruyante peut-être qu'éclairée, des questions de constitution ; en vain on allégua qu'il serait impoli de renvoyer par un vote des membres qui ont loyalement fait leur devoir ; en vain on fit remarquer combien étaient peu suivies les assemblées générales. L'idée était juste, l'opposition triompha, sinon de fait, au moins moralement. Sur cette proposition : « L'assemblée émet-elle le vœu que le renouvellement partiel de la commission soit rendu obligatoire par la non-rééligibilité immédiate des membres sortants ? » il y eut 12 voix pour l'affirmative, 15 contre, et 4 membres s'abstinrent. Une semblable défaite est, dans ces circonstances, évidemment une victoire.

On ne peut exiger du bureau d'une société un suicide immédiat. Ce serait aller contre les lois du cœur humain. Mais on peut exiger de lui un rajeunissement analogue à celui que Médée imposa au vieux Jason. Il faut s'y résigner ou périr.

Oui, en dehors de toute question de personnes, et quoi que cela puisse paraître offrir d'inconvénients immédiats, il est indispensable que les sociétés des amis des arts renouvellent souvent leurs bureaux en procédant par fractions. En créant des fonctions pour ainsi dire inamovibles, vous arrivez à faire naître chez ceux qui les remplissent la conviction de l'infaillibilité. Tout bruit importun vient mourir au seuil de leur cabinet. Toute innovation troublerait leur expérience. Toute observation critique est une atteinte à leurs prérogatives. *Sint ut sunt*...

Et cependant c'est assurément parmi les bureaux de ces sociétés que

la province devra chercher les hommes qui vont travailler à la décentralisation effective. Il faut, puisque la France commence à donner à entendre qu'elle y songe, il faut que cette décentralisation intellectuelle s'opère avec méthode et avec mesure. Dans le domaine de la république des arts, il y a tout à faire. L'enseignement est à créer ou à refondre, les musées sont à créer ou à refondre, les expositions d'artistes locaux sont à créer ou à refondre. Certes, le jour où les municipalités reconnaîtront aux Beaux-Arts un rôle assez important pour ouvrir une enquête à ce sujet, bien des renseignements leur arriveront. Mais il faut que ces renseignements, que ces rapports soient fournis par des hommes pratiques, et, pour ne pas sortir d'une ville pour laquelle j'ai d'autant plus de sympathie que je lui montre plus de sévérité, c'est dans la *Société des Amis des Arts de Lyon* que l'on rencontrera, non pas seulement des amateurs de goût, comme à Bordeaux, ou des Mécènes fastueux comme à Lille, mais des fabricants qui ont eu sous leurs ordres des dessinateurs éminents, ou des dessinateurs qui ont conquis leur fortune à la pointe de leur crayon.

Je trouve précisément de ces personnes dans le jury spécial nommé ici par la commission exécutive pour procéder au jugement des concours de la Fleur, de l'Ornement et de la Gravure. J'ai sous les yeux le rapport de ce jury. Il n'est pas consolant. Et cependant, les prix offerts sont énormes. Mais les concurrents manquent. Le jury décerne un prix de 900 francs au *seul* concurrent qui se présente dans la première division pour la Fleur. C'est le cas de rappeler qu'« à vaincre sans péril on triomphe sans gloire ». Dans la deuxième division, deux concurrents, pas de premier prix. — Dans le concours d'Ornement, seulement un second prix de 500 francs, car, sur quatre personnes qui se sont présentées, l'une a triché au jeu. — Deux graveurs n'arrivent pas à achever leur étude d'après un personnage de Crayer, et reçoivent nonobstant, l'un 400, l'autre 300 francs.

Quelle cause entraîne ces résultats?

La fabrique lyonnaise, nous l'avons déjà dit dans *la Chronique* (15 août 1869), traverse en ce moment une crise terrible. Depuis quelques années un revirement imprévu a eu lieu dans la toilette des femmes. Alors qu'autrefois les robes de damas à la vénitienne, les robes à disposition, les robes brochées somptueusement étaient la marque d'un haut luxe, l'uni, le simple uni est devenu le suprême bon goût. Une dame a fredonné un jour : « Une robe légère, » et toutes les dames de France ont repris en chœur : « Une robe légère... » Le refrain a franchi les montagnes, passé les fleuves, traversé les mers, qui sait? volé peut-être jusqu'aux étoiles, et voilà comment aujourd'hui le monde entier s'habille « d'une robe légère. »

Il est bien entendu que le diable, — je veux dire la couturière, — n'y a rien perdu, et que cette « robe légère » coûte à messieurs les maris un peu plus du double de la robe qui, riche par la beauté du dessin, l'éclat des tons, la variété des effets, n'exigeait jadis, en dehors de son prix absolu, qu'une simple façon. La couturière est de nos jours une puissance avec laquelle il faut transiger. Sa note compte dans les budgets contemporains. Elle a inscrit sur ses registres l'acquit secret de plus d'un déshonneur. Ses petits ciseaux ont fait de perfides blessures à la racine de la bourgeoisie. Mais elle a tant de goût, et elle fait de si longs crédits!...

Pourtant, il n'est point question de protester contre les robes à dix-huit volants, les traînes majestueuses et les jupes sémillantes. Tout ce que je veux rappeler, c'est que la fabrique lyonnaise ne demande plus à ses métiers un mètre de « façonné, » et que, par conséquent, le dessinateur est supprimé; que, le dessinateur étant supprimé, les parents hésitent à envoyer à l'école Saint-Pierre un bambin dont on ne saura que faire un jour; et que les cours de chimie où l'on apprend le secret des fines et des éclatantes teintures sont plus suivis que les cours de dessin.

A la distribution des prix de l'École des Beaux-Arts, M. Cézan, personnage officiel, disait : « Je suis en présence d'une école qui comptait *trois cents* élèves en 1826, en pleine Restauration, à une époque où l'enseignement de tout genre était aussi discret qu'il est bruyant de nos jours. Il n'y a pas dix ans encore, en 1860, vous étiez *deux cents*. Et, aujourd'hui, vous n'êtes pas même *cent*. »

Comment remédier à cet état de choses? Sur quelles bases faut-il réédifier un enseignement qui ne paraît plus répondre exactement aux besoins de cette nombreuse et intelligente agglomération? Dans quelle proportion faut-il compter sur un nouveau revirement de la mode, et supposer qu'aux sept vaches maigres succéderont sept vaches grasses? C'est ce qui exigerait une étude à part, dont je suis loin de posséder tous les éléments, et qui touche à de trop graves problèmes pour être abordée accessoirement. Elle serait cependant d'un bien vif intérêt, d'une actualité bien saisissante. Il est regrettable, en tous cas, qu'un des grands organes de la presse lyonnaise ne l'entreprenne pas. N'aurait-il pas pour collaborateurs, dans cette enquête, les fabricants eux-mêmes?

Ici encore se place un appel à cette décentralisation pacifique qui rendra à la France son énergie en appelant le sang aux extrémités, en désobstruant le cerveau menacé de congestion. La presse locale, surtout celle des grandes villes comme Lyon, Marseille, Bordeaux, Nantes, Rouen, pourrait beaucoup dans l'ordre des idées qui nous préoccupe.

Ici, que fait-elle? Consacre-t-elle des études suivies à une exposition annuelle qui contient des œuvres très-intéressantes d'artistes de la localité? Non; à peine une note dans les faits divers, le jour de l'ouverture. Crée-t-elle l'émulation parmi les artistes en signalant leurs pas en avant ou leurs défaillances, leur avénement ou leur départ? Non ; un silence prudent qui irrite et décourage. Excite-t-elle le public à jouir d'une distraction d'un ordre relevé, à se former un goût personnel, à encourager la société par son attitude sympathique ou à l'avertir par ses plaintes légitimes ? Non. Et cependant les grands journaux auxquels je fais allusion pourraient créer ce que les Anglais appellent si finement « une agitation », et passer du rôle de raconteurs de cancans amers à celui de défenseurs sérieux, vigilants, autorisés, des droits intellectuels de leur province. Toute l'activité d'un pays n'est pas dans la stérile agitation de la politique au jour le jour. Au contraire, la Politique, dans le grand sens primitif du mot, marque le mouvement de toutes les forces morales et agissantes d'une cité et, par extension seulement, d'un pays.

Notre éducation de citoyen est à faire de toutes pièces. Tout le monde doit y travailler. Chaque acte de la vie civile doit conclure à un résultat général. En toute occasion, on doit chercher le libre développement de sa raison et de sa volonté. Ainsi, dans le cas qui nous occupe, je voudrais que les artistes fussent appelés, en apportant leurs œuvres, à nommer soit un membre nouveau du bureau de la Société qui veillerait aux questions surgissant dans le cours de l'année, soit un membre qui assisterait au classement et donnerait des conseils éclairés, soit encore un membre qui ferait partie du comité des acquisitions et protesterait contre les tendances qu'ont généralement les sociétés à morceler leurs fonds pour acquérir un plus grand nombre de lots. Nommé par le suffrage général des exposants, et susceptible d'être changé tous les ans s'il a mécontenté ceux qui l'ont envoyé, cet artiste accomplirait là une tâche vraiment importante, et si la Société l'appelait un jour à siéger effectivement dans son sein, il aurait les bénéfices de son stage.

Les sociétés, dont l'objectif naturel est le succès d'une loterie qui leur recrute chaque année de nouveaux adhérents souscripteurs, ont trop de tendance à se transformer en sociétés commerciales. Elles arriveront à avoir sur l'art une influence plus pernicieuse qu'utile, parce qu'elles feront croître d'année en année cette pléiade de fabricants de peinture dans les prix doux qui sont la plaie de l'école contemporaine.

Mais j'ai un reproche plus grave à adresser à cette société-ci : c'est de trop attendre que l'on vienne à elle ; c'est de ne point assez compter avec l'élément artiste parisien qu'il faut solliciter à domicile; c'est surtout

de ne point suivre avec assez de sympathie les artistes qui ont quitté Lyon. Comment se fait-il qu'à cette exposition on ne voie rien, par exemple, ni de M. Chenavard, ni de M.Chabal-Dussurgey, le plus éminent des peintres de fleurs actuels, ni de M. Roybet, ni de M. Vollon, ni d'autres dont le nom m'échappe, mais dont la notoriété est établie? De là, un aspect terne. Il reste bien à Lyon un noyau d'artistes dont les qualités sont très-originales, mais ce groupe n'est point assez nombreux et ne peut pas assez produire pour diversifier l'exposition, au moins dans une mesure suffisante. On éprouve un désenchantement à parcourir ces salles où trop de médiocrités écrasent les bons morceaux. On y respire cette fade odeur des appartements abandonnés et sans luxe qu'une maîtresse de maison, effarouchée par l'arrivée d'un étranger, a fait disposer à la hâte.

L'exposition a toujours lieu dans la grande galerie du Musée. La ville ne peut se résigner à faire construire ou à faire appoprier un autre local. Les chefs-d'œuvre de Rubens et du Pérugin sont emprisonnés pendant quelques mois derrière les montants, les planches et les draperies provisoires. Un beau jour, ils recevront quelque irréparable écorniflure. On gémira. Les journaux pousseront des cris lamentables. La municipalité — qui n'hésite pas à consacrer 350,000 francs à des fontaines qui ressemblent à des surtouts pour les salons de cent couverts — reconnaîtra que la fortune publique vient de faire une perte sèche de quelques centaines de mille francs. Et l'on songera peut-être alors à choisir un emplacement, à ouvrir un concours d'architecture et à voter les fonds nécessaires.

Ainsi iront les choses tant que l'on n'aura pas reconnu que les Beaux-Arts occupent dans l'éducation d'un peuple une place aussi importante que les haras et que les sociétés d'acclimatation, sans compter le théâtre, la littérature, les sciences naturelles, etc., etc.



Nous voici un peu loin des artistes qui ont loyalement contribué au succès de l'exposition que je visite. Ils me pardonneront ces digressions, car c'est la cause de leur dignité et de leur intérêt que plaide la *Gazette des Beaux-Arts*. Il devient de jour en jour plus nécessaire qu'ils apprennent à se mêler de la gestion de leurs propres affaires. Les gens de talent et d'intelligence ont tout à y gagner.

Nos lecteurs savent à peu près tous les noms que nous allons leur citer. Nous les leur avons souvent redits, et notre collaborateur et ami Paul Mantz les a souvent écrits aussi à propos des Salons de Paris.

M. Hector Allemand, par exemple, est plus que jamais épris de la nature. La neige des ans s'épaissit sur sa belle chevelure, mais ses yeux sont toujours aussi brillants, ses gestes aussi animés, sa parole aussi convaincue et son pinceau aussi sincère. Son *Coup de soleil après la pluie*, sur les bords de la rivière d'Ain, est peut-être, pour la tiède atmosphère et la large lumière, un de ses meilleurs panneaux. Je lui conseillerais de l'envoyer à Paris si je ne savais à quels mécomptes sont exposés les artistes provinciaux par le classement malencontreux des œuvres et par la fatigue du public.

M. Hector Allemand a un fils dont les débuts sont à noter. M. Gustave Allemand avait, l'an dernier, à Paris, un intérieur du cabinet, très-artistement décoré, de son père. Cette année, il s'est posté dans l'angle d'une cuisine et a très-naïvement peint tout ce qu'il voyait. Le sujet, vulgaire en soi, est relevé par un sentiment précis de la lumière à l'intérieur et de l'effet général.

M. Appian avait usé pendant ces derniers temps de lunettes bleues qui lui faisaient voir la nature avec les tons d'un jour d'éclipse. Il y a renoncé, et il a bien fait. Ses études faites pendant le printemps et l'été derniers, sur les bords de l'Ain, sont d'un ton clair et chaud. Du même coup il a élargi son faire et sacrifié le détail. Son grand tableau du *Haut du bois des Roches* marque dans son œuvre un progrès définitif. Il a mis la vraie poésie là où il se contentait souvent d'une pointe de vaudeville.

M. Bellet de Poisat est un hardi décorateur. Il se contente d'une exécution plus sommaire que réelle. Il prend plutôt des notes qu'il ne caresse un portrait. Mais sa sensation énergique se traduit avec une mâle justesse. Combien de « finisseurs » auraient échoué devant sa vibrante étude des *Dunes en Hollande !*

M. Bail conserve une saveur provinciale dont je le loue. Comme il la perdrait vite à Paris, pour ne rien gagner en échange! Il plante dans des intérieurs paysanesques bien étudiés des personnages un peu gauches, mais d'une gaucherie sincère et vraiment populaire. Je ne sais si le Musée des artistes lyonnais possède un Bail plus lumineux que celui de cette année, le *Marchand ambulant*. Dût-il faire double emploi, ce tableau serait une bonne acquisition.

M. Chenu a eu à Paris un début éclatant. On se rappelle que M. Alexandre Dumas fils lui acheta par le télégraphe son premier *Effet de*

*neige*. M. Chenu n'a point cessé de travailler dans la neige, et il ne s'en trouve pas mal. J'ai visité son atelier, et j'ai pu me convaincre que c'est un artiste beaucoup plus complet que ne le ferait supposer la spécialité dans laquelle il s'est cantonné. Il a eu en réalité des commencements pénibles. Il a longtemps cherché, ses essais n'avaient point de signification. Mais l'intelligence s'agitait comme la larve dans son enveloppe terne. M. Chenu possède une grande science d'observation, un dessin ferme, et l'art de bien placer son épisode dans sa composition. Je ne vois, pour ma part, nul inconvénient à ce qu'il répète ses effets de neige, puisqu'il les réussit à merveille. Il donne sa note, et la donne de son mieux. C'est ce qu'ont fait les Hollandais et les Flamands. — Le paysage qu'il intitule l'*Hiver* montre un petit village au bout d'un chemin un peu boueux, enlevant ses toits chargés de neige sur les ternes rayons d'un soleil de trois heures. L'impression est triste, silencieuse. C'est ce qu'a fermement voulu M. Chenu.

Un autre Lyonnais, M. Nicolas Sicart, semble vouloir chausser les sabots de M. Chenu. Celui-là, nous l'en blâmerons. D'abord parce qu'il ne semble pas de bien bonne foi, en ce sens que son tableau sent le pastiche et non pas l'émotion, puis parce qu'il peint avec une habileté, une rouerie tout à fait inquiétantes chez un débutant. Ses deux *Effets de neige* sont médiocres. Mais où l'on peut espérer un artiste original, c'est dans sa *Course de Jockeys*. Là il y a une invention dans l'arrangement du groupe des coureurs; le dessin a de l'action, et la couleur, quoiqu'un peu noirâtre, a de la personnalité.

M. J. Dupasquier est un des derniers qui peignent encore décorativement la fleur. Ses arrangements de nature morte ont une belle tournure.

Quant à M. Lepagnez, la hardiesse de sa palette et de sa touche n'autorise pas à lui pardonner la lourdeur avec laquelle il manie ce qu'il y a de plus délicat au monde, une rose qui s'ouvre. Mais il a, dans son tableau, un coin de tapis en haute laine qui est touché avec une crânerie rare.

M. Girardon a de bons paysages, des marines surtout. Il est maître dans l'aquarelle. Il devrait envoyer à Londres ses beaux lavis. Ils y seraient remarqués.



Telle est la rapide revue de ce qui nous a le plus frappé dans cette exposition. Sans nul doute je dois omettre des œuvres méritantes, mais

ce n'est là que le dépouillement du carnet d'un voyageur ; ce n'est point un Salon comme seraient seuls en mesure de l'écrire les critiques lyonnais, s'ils prenaient quelque plaisir à cette tâche, ou s'ils mettaient courageusement l'expression loyale de la vérité au-dessus des petites susceptibilités qu'ils pourraient froisser. Eux seuls connaissent la voie que suit tel ou tel artiste avec plus ou moins de constance. Un passant ne voit les choses qu'en bloc, et souvent préfère à bon droit s'abstenir de la critique.

Il y a donc à Lyon, et plus que partout ailleurs par l'importance commerciale des affaires, par la culture intellectuelle de la bourgeoisie, par les pierres d'attente déjà posées, tous les éléments d'une active et sérieuse décentralisation artiste. Ces mouvements ne se déterminent pas en un jour, je le sais, je le sens et je le vois ; mais je sais aussi que la masse reste inerte, si la pensée n'ordonne pas au muscle de diriger sur elle un effort continu. D'ailleurs Lyon a sous les yeux deux exemples encourageants : c'est, au point de vue des intérêts immédiats de sa Société, la *Société des Amis des Arts* de Bordeaux, dont le succès croît de jour en jour, ce sont aussi ces *Écoles libres* de Limoges, qui sont dues à l'initiative d'un groupe de citoyens dévoués à la chose publique, et dont les résultats acquis sont déjà un sujet d'étonnement et d'admiration pour tous ceux que touchent en France les réels intérêts de l'Art.

PH. BURTY.



# UNE ÉPÉE DU XIIIe SIÈCLE

Par la gravure qui accompagne cet article et qui reproduit l'aspect à la fois somptueux et rigide d'une poignée d'épée, les lecteurs de la *Gazette* sont à même de reconnaître aisément le caractère distinctif du temps auquel appartient l'arme dont nous allons les entretenir.

Les diverses parties de cette monture, c'est-à-dire, en vieux langage, la *hendure* ou *poing*, *li helz* et *li pons*[1], la prise de main, la branche de croix et le pommeau sont d'argent plaqué d'or, tout enrichis d'images et de légendes en travail de nielle.

Les légendes, formées de lettres moitié latines moitié gothiques[2], datent, en quelque sorte, cette œuvre d'orfévrerie.

Sur les deux faces méplates de la prise de main, qui s'étrécit quelque peu de sa base à son sommet, sont représentés, avec banderoles et noms d'évangélistes, le lion de saint Marc, le bœuf de saint Luc et, plus bas, l'image symbolique de l'Agneau pascal blessé au cou, et dont le sang jaillit et tombe dans une coupe en forme de

1. Roman de Raoul de Cambray. — Roman de Roncevaux.

2. « Le mot *gothique* employé au sujet de lettres, dit M. Tastu dans sa Notice sur l'épée de San Donato, exprime la décadence des caractères latins; le gothique, c'est l'écriture latine dégénérée. »

On pourrait faire remonter le gothique, disent les savants paléographes, aux premiers siècles; mais, à proprement parler, on peut faire commencer le gothique moderne au XIIe siècle et en fixer la fin au règne de Henri II de France (1547-1559).

Le gothique, qui avait commencé dès le XIIe siècle, s'étendit depuis le commence-



POIGNÉE D'UNE ÉPÉE DU XIII^e SIÈCLE.

(Collection de San Donato.)

calice[1]. Cet emblème est répété sur l'autre côté de la fusée, à la même place, ayant au-dessus l'ange de saint Matthieu et l'aigle de saint Jean expliqués par ces légendes sur banderoles MATTHEUS et JOHANNES.

A chaque extrémité des *helz* aplatis, légèrement abaissés et coupés à angle droit en fer de hache, se répète, d'un côté, celui de la face d'épée, le lion et le bœuf ailés figurant déjà sur la fusée. Dans l'intervalle qui sépare ces images se développe, sur deux lignes, la légende suivante lue et restaurée par le savant paléographe M. J. Tastu, dans la notice sur l'épée que nous décrivons :

QVICVMQVE HaEC ✠ NOMInA DEI SECVM TVLERIt
NVLLVM PERICVLvm EI OMNINO NOcEBIT. amEN.

Mot à mot : « *Quiconque ces ✠ noms de Dieu avec soi porterait, nul péril à lui point ne nuira.* »

Sur le côté opposé se voient, dans la même disposition que celle de l'autre face, l'aigle de saint Jean et l'ange de saint Matthieu, images répétées ; celles-ci sont séparées par une inscription formée de noms à désinence hébraïque qui restent inexpliqués.

ment du XIIIe dans tous les États de l'Europe où l'écriture était reçue. Ses progrès furent rapides dans ce siècle et le suivant. On vit cependant des exceptions à cette barbarie, qui tombèrent principalement sur les *monuments métalliques*, dont quelquefois un quart, un tiers, une moitié, appartenait à la belle forme antique, c'est-à-dire aux Latins.

Voici comment dut s'opérer l'introduction du gothique :

Du VIIIe siècle à l'an 1000, 1° le gothique commençant, où l'on admet peu de gothique, par une lettre sur sept ou huit lettres latines.

De l'an 1000 à 1100, 2° le gothique croissant, où l'on introduit quelquefois un quart de lettres gothiques.

De l'an 1200 à 1300, 3° le demi-gothique, celui dont environ une moitié de lettres est exactement gothique, ou qui, par la grossièreté et la bizarrerie de leurs lettres, approchait du pur gothique.

Enfin, de l'an 1300 à 1547, 4° le plus ou moins de gothique, mouvement évidemment réactionnaire qui tend à reprendre la lettre élégante des Latins; et l'on sait que la grande époque de la Renaissance a répudié entièrement la lettre gothique pour n'employer désormais que la lettre romaine pure comme elle l'était au siècle d'Auguste.

Dans les légendes qui ornent l'épée en question, on trouve 114 lettres latines et 51 lettres gothiques, ce qui correspond au demi-gothique usité au commencement du XIIIe siècle.

1. Ce symbole n'est pas dessiné ici comme on l'a fait toujours dans le midi de l'Europe. Le sang qui coule de l'agneau dans un calice, ainsi que la croix à banderole qui le domine, distinguent particulièrement la milice du Christ.

Le pommeau qui complète cette précieuse monture est de forme circulaire, façonné à biseaux dont l'inclinaison restreignant les bords de sa circonférence forme, sur chacune de ses deux faces, une rouelle saillante et plate. Au centre de l'une d'elles se voit, niellé fermement, un monogramme du Christ[1], et sur l'autre, un ornement branchu recourbant en volutes ses rameaux fleuronnés.

La face où se trouve le monogramme est cernée par deux légendes, dont voici le sens, selon M. Tastu :

« HaEC FIGURA VALET AD AMOREM REGUM, »

« *Cette figure vaut pour l'amour des Rois* »

et « ET PRINCIPUM IRAS JUDICUM. » *Et des Princes, les colères des Juges.* »

Notre sommaire description, qu'accompagne une gravure très-exacte, peut donner une idée de la grande richesse d'ornementation qui décore en totalité la précieuse poignée de l'épée de San Donato.

Quant aux autres parties de cette arme, nous n'en dirons rien, ne pouvant mieux faire que de reproduire le chapitre du manuscrit de M. Tastu qui traite « de la restauration de ce glaive » :

« En parcourant, dit ce savant paléographe, l'espace de temps qui s'est écoulé de l'an 1200 à notre XIX[e] siècle, la poignée du glaive n'a pas subi de sérieux dommages. Cependant comme elle est niellée sur plaque d'or, soudée à un massif d'argent, les avides possesseurs de la vieille arme, des Arméniens sans doute, d'après l'opinion de M. de Labanoff, ont fait brèche sur chacun des côtés qui retiennent les deux plaques où sont représentés les évangélistes et l'*Agnus Dei*.

« Sur ces côtés, qu'on avait limés entièrement, se trouvaient sans aucun doute deux légendes occupant chacune deux lignes. Cependant nous n'avons pas cru devoir les rétablir et nous avons préféré, par un scrupule qu'on appréciera, faire nieller des ornements avec ceux qui ont été conservés sur l'ensemble de la poignée.

1. Ce monogramme : Christus Alpha et Omega, donne, dit M. Tastu, l'âge du glaive en question, car il ne commence a être connu, tel qu'il est dessiné sur son pommeau, que vers la moitié du XII[e] siècle.

La lettre G est surmontée du *tau* ayant à sa droite l'*alpha grec* et à sa gauche l'*oméga*, dont la signification est : « commencement et fin. » *Ego sum alpha et omega, principium et finis* (Apocal., ch. I, v. 8).

Les deux lettres grecques sont surmontées d'une *croisette pattée aux trois cantons*. Au bas du monogramme est la croix de sable rayonnante des chevaliers teutoniques.

« La lame avait été primitivement damasquinée d'or; cette richesse avait disparu : nous avons cru pouvoir la rétablir, car elle avait perdu de sa force, le temps avait aussi rongé l'acier de cette belle et forte lame, et la lime ou la pierre ponce des premiers vendeurs avait voulu cacher cet outrage des siècles. Mieux eussent-ils fait, les ignorants, de n'y pas toucher!

« Cependant cette lame comme elle est aujourd'hui, la même qu'avait le vieux glaive, pour avoir perdu de sa force, sinon de sa flexibilité et de sa bonne trempe, cette lame est encore digne de la monture qu'elle complète.

« Le fourreau était moderne, lorsque M. le comte de Demidoff fit l'acquisition du glaive. Aucun discernement n'avait présidé à sa confection, car des ornements du xv^e siècle ne pouvaient accompagner l'arme du xiii^e.

« Jaloux du précieux monument dont il est possesseur, M. le comte de Demidoff a voulu qu'on fît un nouveau fourreau, et ses intentions ont été suivies et exécutées par des artistes d'un grand mérite. M. Gérente a composé les dessins, et M. Morel, l'un de nos premiers orfévres, a fait le reste.

« Le vieil écu polonais a été placé comme il l'était du temps du grand maître, et comme n'avaient pas manqué de le placer les premiers possesseurs. La gorge qui touche à la garde, le collier, la bouterolle, de même que le cuir de la gaîne, tout ce qui compose le fourreau, en un mot est de facture moderne. »

Plusieurs notices explicatives ont été écrites au sujet de l'épée dont il s'agit : l'une par M. Sébastien Ciampi, à Varsovie, une autre par M. Fortia d'Urban; M. de Labanoff s'est occupé aussi de recherches sur cette arme[1]. Enfin, M. J. Tastu, après avoir lu et restauré ses légendes niellées, dont il réfute la traduction faite par M. Ciampi, a fait pour le comte de Demidoff un travail manuscrit qui tend à prouver que l'épée dont il s'agit

1. « Il y a erreur, dit M. de Labanoff, dans la dissertation imprimée de M. Ciampi sur la manière dont cette arme précieuse est parvenue entre mes mains. Probablement, le comte Vincent Krasinski, qui lui en avait communiqué le dessin, ne s'était pas bien rappelé les détails que je lui avais donnés à ce sujet. Il est positif que je lui ai certifié alors (en 1818) que ce glaive avait été trouvé dans une forteresse turque prise en 1810; mais je n'ai pas dit que c'était par moi, car je venais d'en faire l'acquisition en 1817 Moscou, pour 4,000 roubles, d'un Arménien. Mais celui-ci n'était que le prête-nom d'un personnage employé pendant la campagne de Turquie en 1810 et 1811, et que je connaissais de vue. » (Relation autographe de M. de Labanoff.)

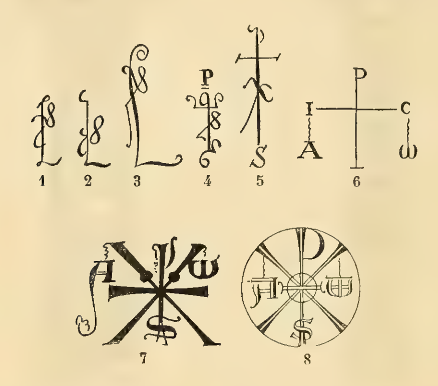



DÉTAILS D'UNE POIGNÉE D'ÉPÉE DU XIII$^{e}$ SIÈCLE.

(Collection de San Donato.)

provient du grand maître de l'ordre des Chevaliers teutoniques, Herman de Salva (1210-1239)[1].

Nous avons emprunté largement à ce dernier travail les notes précédentes, et nous terminons ce court aperçu en reproduisant la curieuse série des premiers monogrammes du Christ, tels qu'ils sont connus en France et en Espagne. Nous les empruntons aussi au manuscrit de M. Tastu, qui les a recueillis et réunis, les citant à l'appui de son opinion sur le signe religieux qui orne la face antérieure du pommeau de l'épée. Voici l'explication qu'il donne de ces monogrammes de différents siècles :




1°. Ce monogramme est de l'an 946. PSX ou XPS.

2° et 3°. Le premier est de 947, le second de l'an 1000.

4° et 5°. Ces deux autres monogrammes ont le mot *Christus* en lettres entrelacées sur une croix; l'un est de 1064, l'autre est de 1086.

6°. C'est le monogramme de Raymond, évêque de Bajas, de l'an 1082.

7°. Celui-ci de 1174. Le Père Andrès Mérino en parle ainsi dans sa Paléographie : *El monogramma de este privilegio* (d'Alphonse IX — 1158-1214) « *es el primero que he visto con Alpha et Omega.* »

8°. Celui-ci paraît avoir été le dernier qu'a employé le roi Ferdinand III de Castille en 1230 (1217-1252).

1. L'ordre des Chevaliers teutoniques, de même que les ordres de Saint-Jean et des Templiers, doit son origine aux croisades.

« Le duc de Souabe érigea solennellement l'ordre des Chevaliers teutoniques, à qui on donna pour titre : l'hôpital allemand ou teutonique de la Sainte-Vierge de Jérusalem. »

Le pape Célestin III (1191-1198) confirma l'ordre au printemps de 1191, et le mit

Le monogramme niellé sur le pommeau du glaive[1] qui vient d'être décrit sert de base principale à l'attribution et à l'âge que M. Tastu assigne à cette arme.

Quoi qu'il en soit de son opinion, quand bien même l'épée de San Donato n'aurait jamais appartenu à aucun chevalier de l'ordre teutonique, elle n'en serait pas moins une œuvre des plus précieuses et des plus intéressantes au double point de vue de l'histoire des arts métalliques et de l'histoire des armes.

Cette poignée d'épée est un bien rare spécimen de ces montures de glaives fameux dont il est souvent question dans les plus anciens romans de chevalerie et dans quelques inventaires des hautes époques.

« *D'or est li helz et de cristal li punz.* » (Roman de Roncevaux.)

« *Une espée à parer garnie d'argent, le pommel et le poing émaillés.* » (Inventaires royaux.)

La valeur des métaux alors employés assez ordinairement à la façon de la poignée des *Brans niellés* ou *lettrés*[2] a motivé leur presque totale destruction; c'est comme par miracle que quelqu'une de ces œuvres d'orfévrerie subsiste encore.

Pour qu'elles aient été préservées du creuset, il a fallu, durant des siècles, de prodigieuses combinaisons de circonstances. On peut, comme preuve de l'instinct rapace des trafiquants destructeurs, citer la poignée

sous la règle de saint Augustin, en lui donnant les mêmes priviléges qui avaient été accordés aux hospitaliers de Saint-Jean et aux templiers.

Les Chevaliers teutoniques, *Fratres milites Christi*, portaient le manteau blanc avec la croix noire. Cet ordre se renferma dans les nations germaniques. Les gentilshommes seuls pouvaient être admis parmi les chevaliers.

De 1190 à 1780 on a compté 51 grands maîtres. Herman de Salza ou Saltza (1210-1239), IV[e] grand maître, cet *homme choisi de Dieu et des hommes*, vit son ordre prendre un brillant et considérable accroissement. Il se signala en 1219 au siége de Damiette, où les chevaliers teutoniques et les templiers eurent la gloire de sauver l'armée chrétienne... Herman de Salza fut élevé au rang de prince de l'Empire par Frédéric II, avec permission de joindre l'aigle impériale à la croix de son habit.

L'an 1230, le grand maître des chevaliers teutoniques délivra la Pologne des attaques des Prussiens, peuple barbare et idolâtre, qui la mettaient à feu et à sang. Enfin Herman de Salza mourut le 20 mars 1239 ou 1240. (Notice manuscrite de M. Tastu.)

1. Le mot *glaive*, employé au moyen âge surtout pour dire *lance de guerre* était pris quelquefois aussi comme synonyme d'épée.

« Et n'oublia mie sa lance et le *glaive* de ses deux mains. »

(*Chroniques de Saint-Denis*.)

2. Dans le roman de Garin le Loherain, les épées sont ordinairement qualifiées de *brans acherins* et de *brans lettrés*, à cause des inscriptions dont leurs lames étaient empreintes.

d'épée de San Donato, dont un Arménien a limé les côtés pour en distraire un peu de métal.

Certaines de ces montures étaient d'un grand prix par leur importance métallique et par le mérite du travail qui les enrichissait.

Dans les *Romanceros*, on voit qu'une des épées du Cid « *mi Cid Ruy Diaz, el de Bibar*, » était estimée mille marcs d'argent. Encore au xv^e siècle il y eut de ces exemples fastueux : l'épée de Dunois, dit Mathieu de Coussy dans ses *Chroniques*, était prisée « à la valeur de vingt mille escus d'or, car, ajoute-t-il, il y avait de riches pierreries par-dessus. »

Le trésor des monastères a pu seul conserver de telles armes ; celles qui, par héritage, étaient encore, vers 1500, conservées dans les familles, furent peu à peu livrées au marteau des joailliers, qui donnaient en échange de leurs débris des bijoux à la mode. C'est ainsi que disparurent toutes ces œuvres de *parement* ouvrées de l'émail et de l'or du moyen âge.

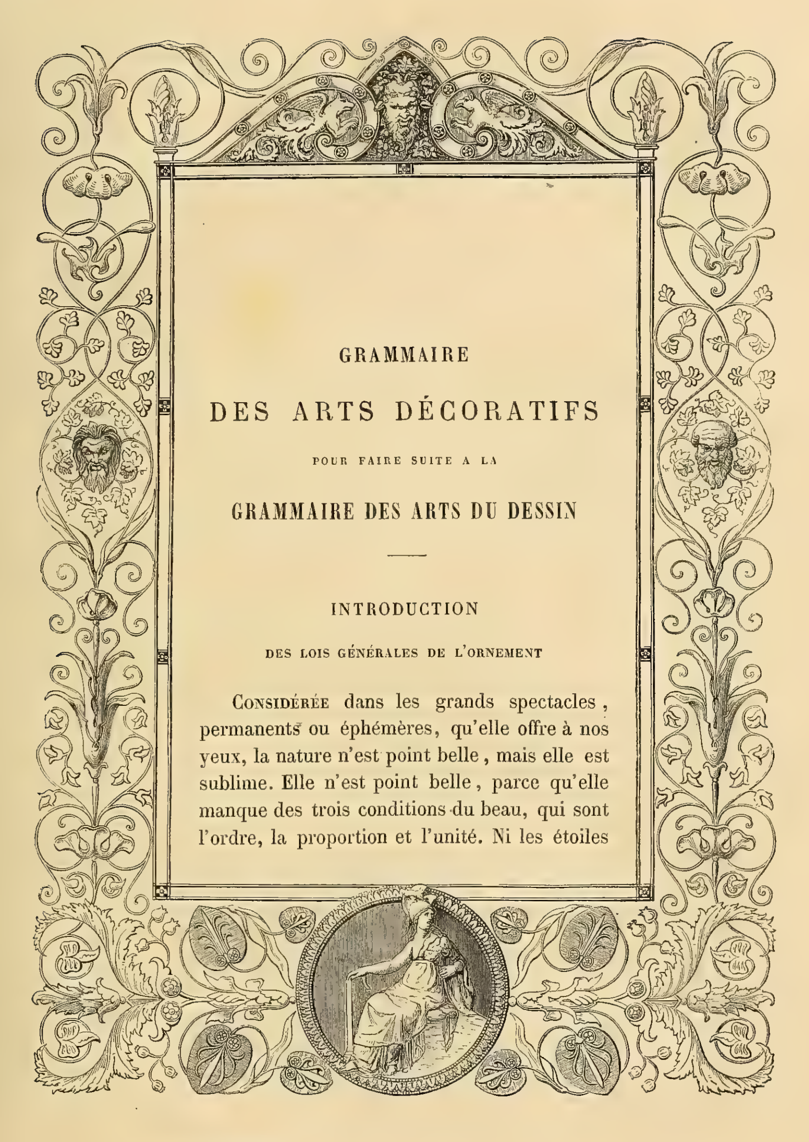
On acheva de les détruire à dater de l'instant où s'alanguit la fière vénération des gens d'épée pour les vieilles reliques de guerre, jusqu'à l'époque où Louis XIV voulut, par antipathie pour les œuvres du passé, faire abattre la flèche gothique de l'abbaye de Saint-Denis.

ÉDOUARD DE BEAUMONT.



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT — [181]



GRAMMAIRE

# DES ARTS DÉCORATIFS

POUR FAIRE SUITE A LA

## GRAMMAIRE DES ARTS DU DESSIN

---

### INTRODUCTION

#### DES LOIS GÉNÉRALES DE L'ORNEMENT

Considérée dans les grands spectacles, permanents ou éphémères, qu'elle offre à nos yeux, la nature n'est point belle, mais elle est sublime. Elle n'est point belle, parce qu'elle manque des trois conditions du beau, qui sont l'ordre, la proportion et l'unité. Ni les étoiles

dans le firmament, ni les arbres dans les forêts, ni les fleuves dans leur cours, ni l'Océan dans la prison de ses rivages, ni les continents déchirés sur leurs bords et bouleversés, ne présentent une régularité apparente, un ordre visible. Les lois constantes qui président aux phénomènes cosmiques et aux révolutions du ciel ne se manifestent que dans la succession des temps et n'existent que pour les yeux de l'esprit, pour la mémoire historique. L'ordre manque donc dans la nature vue en grand; j'entends un ordre optique, puisqu'il nous est impossible de saisir d'un seul regard, comme nous le ferions dans un tableau, l'alternative des jours et des nuits, le retour des saisons, le mouvement périodique des planètes et le rhythme auquel est soumis l'univers.

C'est seulement dans ses petits ouvrages que la nature commence à être belle, parce que là seulement elle met de l'ordre, elle se plaît à la symétrie, elle offre des unités saisissables, des harmonies sensibles. Déjà, dès son premier règne, elle accuse dans la cristallisation une régularité étonnante, une mystérieuse intention de géométrie. Puis, l'ordre apparaît d'une manière plus générale, plus suivie et plus éclatante quand on observe le règne végétal. La proportion n'y est pas encore, sans doute, la proportion, c'est-à-dire l'état d'un corps dont tous les membres ont une mesure commune entre eux et avec le tout. On le sait, la grosseur d'un arbre ne pourrait pas se conclure de la dimension de ses branches, comme la taille de l'homme se conclut des mesures de sa main ou de son pied. Mais, du moins, beaucoup de plantes sont régulières dans leurs formes, affectent des arrangements symétriques et sont ornées avec une délicatesse admirable. Vient ensuite le règne animal, où la proportion se déclare, où la loi des nombres se manifeste, où la symétrie se fait voir avec évidence, où les mouvements même obéissent, dans leur liberté, à une pondération voulue, à un rhythme inexorable. Ainsi, à mesure que la création s'élève sur la terre, l'ordre y devient plus compliqué, plus riche, plus frappant, plus merveilleux.

Cependant le mot *ordre* n'est ici qu'un terme générique pour exprimer ce qui est commun à toutes les choses ornées par la nature. La régularité de ses petits ouvrages et la grâce qu'elle y a mise procèdent de divers principes, d'ailleurs en très-petit nombre; et comme ces principes divers sont les éléments inévitables de tout ornement inventé par l'homme, il importe de les connaître avec précision, de les bien distinguer les uns des autres, et de les ramener à l'état irréductible, en évitant avec le plus grand soin de confondre ceux qui sont *premiers* avec ceux qui ne le sont pas.

C'est du reste une des plus nobles satisfactions de l'esprit que de

pouvoir débrouiller ce qui est compliqué outre mesure, abréger ce qui paraissait innombrable, et réduire à quelques points lumineux ce qui était engagé dans un labyrinthe obscur.

De même que les vingt-cinq lettres de l'alphabet ont suffi et suffiront à former les mots nécessaires pour exprimer toutes les pensées humaines, de même il a suffi et il suffira de quelques éléments susceptibles de se combiner entre eux pour créer des ornements dont la variété peut se multiplier à l'infini. Et en effet les motifs sans nombre que les hommes ont inventés jusqu'à ce jour et ceux qu'ils inventeront encore pour orner leurs personnes, leurs demeures ou leurs temples, sont engendrés par l'application de l'un des cinq principes que nous allons énoncer :

LA RÉPÉTITION, L'ALTERNANCE, LA SYMÉTRIE,
LA PROGRESSION, LA CONFUSION.

Telles sont les sources premières auxquelles on peut ramener tous les ornements dont l'idée a été empruntée de la nature, et que l'homme a soumis aux lois de son esprit et à l'empire de sa liberté.

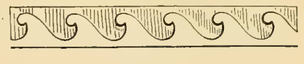
### LA RÉPÉTITION.

Quelque « divers et ondoyant » qu'il soit, comme dit Montaigne, l'homme est dans son intime essence un être tout d'une pièce. Les yeux de son corps sont faits comme les yeux de son intelligence. Pour agir sur son âme, il faut s'y prendre de la même façon que pour provoquer en lui des sensations physiques. Un coup d'épingle n'est rien, mais cent coups d'épingle peuvent exaspérer la sensibilité des organes. C'est ainsi que tout ce qui s'adresse au sentiment acquiert une étonnante force par la seule réitération de la cause agissante. Voilà comment le même procédé se retrouve dans tous les arts, dans l'architecture, la sculpture, la peinture, aussi bien que dans la musique, la littérature, la poésie.

La plus simple manière d'orner une surface est d'y répéter une figure quelconque. Telle forme qu'on croirait insignifiante en elle-même peut devenir intéressante par la répétition, d'abord parce que l'artiste, en la répétant, nous force d'y prendre garde et accuse une intention qui nous échapperait s'il n'y avait insisté, ensuite parce que le nombre suggère souvent des pensées que l'unité n'aurait point fait naître.

Par exemple, un enroulement qui se continue sur un piédestal, sur un cippe ou dans la bordure d'un panneau, éveille l'idée d'un objet qui

en poursuit un autre. De là est venue la dénomination de *postes* donnée à cette suite de volutes courantes que l'on rencontre tant de fois sur les bandeaux de l'architecture, comme dans les ouvrages de la serrurerie, de l'orfévrerie, de la céramique. Les mêmes enroulements rappellent aussi la succession des flots de la mer, et le poëte rêveur peut y voir, par analo-



POSTES.

gie, une troupe de jeunes filles qui se poursuivraient dans l'espace, non pas follement, mais en cadence, comme si elles exécutaient une danse sacrée. Et si un tel ornement est dessiné autour d'un grand vase, l'enroulement semble courir sans fin, parce que la convexité du vase nous dérobant une partie de ces lignes étonnantes, notre imagination les voit se poursuivre toujours, se poursuivre éternellement autour de l'amphore.

Supposons maintenant la succession de ces lignes courbes changée en une succession de lignes droites, nous aurons une autre expression différente qui pourtant devra sa force au même principe, et qui paraîtra aussi sévère que l'autre était gracieuse. En se brisant toujours sous le même angle et toujours à distances égales, ces lignes arides forment le méandre qu'on appelle la *grecque*, et elles deviennent imposantes parce



MÉANDRE OU GRECQUE.

qu'elles ont un caractère processionnel, et qu'elles semblent obéir à un ordre mystérieux ou se conformer au rhythme d'une harmonie grave, lente, cérémoniale.

C'est de la répétition que tous les ornements d'architecture empruntent leur physionomie, leur intérêt optique, leur empire sur le sentiment. Il se peut qu'une suite de disques en relief ou de ronds gravés en creux, plus ou moins espacés, orne assez agréablement une frise. La seule répétition des triglyphes devient un accent fier et décoratif dans l'entablement du temple dorique. Il n'a fallu qu'une simple continuité de mutules pour animer la corniche du Parthénon, et des rangées successives de petits cônes appelés *gouttes* pour enrichir le plafond du larmier. Le triste carré, le cube froid et dur, se changent en ornements dès qu'ils sont dis-

posés à la file ; si bien que l'architecte s'en sert pour former les denticules dans le plus riche des trois ordres, le corinthien. Une répétition de roses, accompagnée d'un chapelet de perles, suffit pour décorer la porte ionique du temple d'Érechthée, à Athènes.

Est-il besoin de dire quel rôle joue dans la musique la reprise des premières mesures, ce renouvellement du motif, *da capo*, qui est indispensable si l'on veut ressentir l'effet musical dans toute sa plénitude ? Que dis-je ! pour nous émouvoir fortement, il n'est besoin que du rhythme, c'est-à-dire de la répétition, accélérée ou ralentie, d'un son vibrant ou sec. Le tintement d'une cloche qui résonne longtemps sur la même note, à intervalles égaux, peut produire une impression profonde et solennelle, et il est des instants où les trois coups du rappel, répétés sur le tambour, font pâlir tous les visages.

Mais qu'est-ce donc que la rime, talisman du poëte, sinon le retour voulu d'un même son, et ce retour prête tant de charme à la poésie, que le plaisir de l'oreille est plus vif lorsque la répétition est immédiate, comme dans cette strophe des *Orientales* :

Elle est là, sous la feuillée,
Éveillée
Au moindre bruit de malheur,
Et rouge pour une mouche
Qui la touche
Comme une grenade en fleur.

Oui, cette répétition intentionnelle, qui est la rime, constitue la noblesse du vêtement poétique des idées.

Chacun sait quel effet produit la répétition, dans la littérature, et tout ce qu'elle ajoute au cri de la passion ou à l'entraînement du discours. L'énergie des imprécations de Camille, dans la tragédie de Corneille, tient à la répétition du mot *Rome*, et quand Mirabeau s'écrie : « La banqueroute, la banqueroute est là ! et vous délibérez ! » il ne fait que redoubler les coups de son éloquence.

Il en est de même dans l'art du peintre, dans l'art du sculpteur. Quand on visite les monuments antiques de l'Égypte, toujours pleins de reliefs colorés ou de plates peintures, on est arrêté bien souvent par un groupe de figures qui accomplissent parallèlement et en cadence la même action, faisant toutes le même mouvement, le même geste, le même signe. Quand cette action n'est pas purement matérielle, comme celle qui consiste à

conduire des animaux, à battre le blé, à porter des briques; quand cette action, dis-je, a un rapport avec le sentiment, quand elle exprime, par exemple, l'adoration ou la prière, ou l'humilité d'une troupe de captives éplorées qui se prosternent aux pieds du vainqueur en levant vers lui leurs mains suppliantes, le mouvement ainsi rhythmé prend un caractère religieux; la répétition du geste semble le rattacher à l'ordre des rites sacrés. Le spectacle devient solennel; il peut devenir sublime.

Comment s'étonner maintenant que le rhythme ait tant de puissance dans les arts décoratifs, et que la répétition d'une image sans valeur, d'une moulure insignifiante par elle-même, ait la propriété merveilleuse de constituer un ornement agréable, significatif, brillant, frappant.

Nous touchons ici non-seulement à une des conditions les plus nécessaires de l'existence humaine, mais à une des grandes lois de la vie universelle, où nous voyons se répéter éternellement les années, marquées par le retour constant des saisons, les jours, marqués par le retour constant des aurores et des crépuscules, les nuits, marquées par l'intervalle qui sépare les crépuscules des aurores. Mais encore une fois, c'est uniquement par la conscience et par le souvenir que nous connaissons ces grandes lois. L'ordre qui préside à la marche du monde, et en particulier à la conduite de notre planète, ne tombe pas sous les sens; au contraire, l'ordre que la nature observe dans la création de ses petits ouvrages s'adresse à notre vue bornée et lui procure un plaisir délicat. Ainsi la régularité qui fait l'ornement de l'univers n'est une admiration que pour notre esprit, tandis que l'ornement de la plus modeste fleur est la joie de notre intelligence et de nos regards.

Non, il n'est pas de principe qui reparaisse plus souvent, dans les œuvres ornées de la nature, que la répétition, et après la répétition, l'alternance.

### L'ALTERNANCE.

Comme la répétition, la variété est une des grandes lois du monde, et ces deux grandes lois se marient dans l'alternance, laquelle est en effet une conciliation entre ce qui se répète et ce qui varie. Il peut y avoir répétition sans alternance, mais il n'y a pas d'alternance sans répétition. L'alternance est donc une succession de deux choses différentes qui reviennent tour à tour régulièrement. Si, par exemple, on fait suivre un rond d'un carré et que cette disposition se répète un certain nombre de fois, on aura une alternance de figures. Si l'on met dans une étoffe une

bande bleue à côté d'une bande verte, et que cette juxtaposition soit plusieurs fois répétée, on aura une alternance de couleurs.

L'ordre dans lequel se succèdent périodiquement l'apparition et la disparition de la lumière est une répétition alternée qui engendre elle-même l'alternative constante de la veille et du sommeil, de l'action et du repos; et comme cette loi est inhérente à la nature humaine, on doit s'attendre à la voir paraître dans tout ce qui émane de l'homme. Ainsi que le sol ne peut nourrir longtemps la même plante et veut qu'on alterne les cultures, ainsi l'homme est tenu, pour ne point se blaser, de varier les aliments de son corps aussi bien que les aliments de son esprit, et le besoin de rompre ses habitudes est lié à son bonheur presque autant que le besoin de les suivre. L'alternance va donc se retrouver dans d'autres arts que les arts décoratifs.

Le poëte, par exemple, augmentera la saveur de ses rimes en les croisant, c'est-à-dire en faisant suivre une rime féminine d'une rime masculine, comme dans ces vers :

Les vierges au sein d'ébène,
Belles comme les beaux soirs,
Riaient de se voir à peine
Dans le cuivre des miroirs. V. H.

Non content d'avoir des fleurs panachées, le jardinier se plaît souvent à varier ses plates-bandes par une alternance d'anthémis et d'héliotropes, ou bien de géranium orange écarlate et de géranium sanguin.

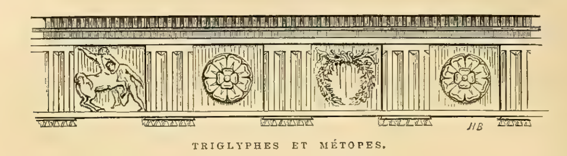
La musique, si impérieusement dominée par le principe de la répétition, tire quelquefois un excellent parti de l'alternance. Dans l'opéra de la *Muette*, lorsqu'on en vient à l'air qui est écrit sur ces paroles :

Conduis ta barque avec prudence,
Pêcheur, parle bas;
Jette tes filets en silence,
Pêcheur, parle bas :
Le roi des mers ne t'échappera pas,
Le roi des mers ne t'échappera pas,

l'oreille est flattée par une phrase légère qui alterne avec un ton grave, et le motif se résout à merveille dans une répétition brillante.

L'architecte grec anime le spectacle de la frise dorique par une succession de triglyphes et de métopes, et, pour marquer avec force la différence répétée de ces deux ornements, il sculpte sur les métopes des combats, des chevaux, des centaures, ou bien des patères, des couronnes,

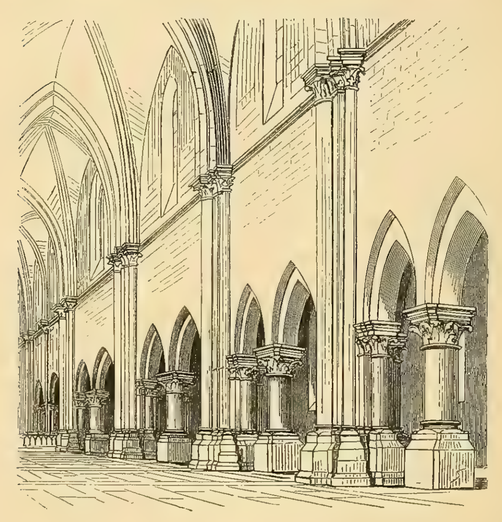
de manière à rendre plus sensible, par l'opposition des lignes obliques ou des lignes courbes, la rigidité des verticales gravées dans le triglyphe. Il ne faut pas oublier du reste que le mot alternance vient d'*alter*, autre, et



TRIGLYPHES ET MÉTOPES.

doit conséquemment son origine au goût de la variété, non moins vif peut-être dans l'âme humaine que l'amour de la répétition. C'est pour répondre à ce goût que le gorgerin de la colonne ionique est si souvent orné de palmettes qui alternent avec le lis marin, et qu'il se termine par une bordure de perles, c'est-à-dire par un chapelet composé d'amandes et d'olives, chaque olive étant suivie de deux amandes.

Au même principe se rapporte l'appareil de construction, si fréquent



ALTERNANCE DANS LES SUPPORTS DE L'ARCHITECTURE ROMANE.

chez les Arabes, dans lequel les assises, tour à tour en marbre blanc et en marbre noir, ou bien peintes en blanc et en rouge, varient l'aspect de

certains édifices tels que les mosquées du Caire et les murailles de Damas. Dans l'architecture romane, l'artiste aime à décorer ses arcades, ici par une alternance de saillie, là par une alternance de couleur. Lorsqu'il veut interrompre la suite des piliers massifs d'une longue nef, qui auraient obstrué la vue, il fait succéder une colonne isolée à chacun des pieds-droits flanqués de quatre colonnes, et, en ajourant ainsi la ligne des supports, il laisse passer le regard, qui va se perdre dans les profondeurs obscures des nefs latérales. De cette manière, il obtient par l'alternance un effet de poésie en même temps que le plaisir optique de la variété.

Le fabricant de tissus rayés fait jouer deux couleurs alternantes, tantôt franchement contrastées, comme le seraient des bandes jaunes à côté de bandes violettes, tantôt semblables par la teinte, mais diverses par le degré d'intensité, comme le bleu foncé et le bleu clair. Il arrive même que, dans les étoffes d'un seul ton, la variété se fait jour par la seule différence du brillant au mat, quand, par exemple, une robe noire est rayée de bandes lustrées comme du satin, avec des bandes d'un ton assourdi comme le velours.

Les Égyptiens, qui ont fait usage de la répétition beaucoup plus que de l'alternance, les Égyptiens ne se sont pas privés cependant de ce dernier mode de décoration dans les plafonds et les corniches de leurs temples, dans leur céramique, dans leur joaillerie. On trouve chez eux des vases décorés d'animaux qui courent autour du collier, alternativement rouges et noirs, des bijoux composés tour à tour d'un œil et d'une croix. Quelquefois l'alternance est compliquée de telle sorte que la même figure ou la même couleur ne revient qu'après plusieurs autres, mais toujours régulièrement et à distances égales. Une bande jaune, par exemple, sera suivie de trois bandes : l'une vert clair, l'autre rouge, l'autre bleu clair, et cette disposition se répétant tout le long de la scotie, la bande jaune, si elle était la première, reparaîtra la cinquième, la neuvième, la treizième, la dix-septième. L'unité peut alterner de cette manière avec divers nombres, mais à la condition que ces nombres ne dépasseront pas ou ne dépasseront guère les chiffres inférieurs à dix, parce qu'autrement l'alternance ne serait plus sensible, et le retour périodique d'une même figure ou d'une même couleur, cessant de frapper l'attention, n'aurait plus que l'apparence d'un caprice ou d'une bizarrerie.

Enfin la seule disposition d'un motif peut introduire une variété agréable dans ce qui n'est qu'une répétition. C'est l'effet que produit

une suite d'étoiles, de bouquets ou de fleurons, rangés en losange dans le dessin d'un papier-tenture, c'est-à-dire affectant le même ordre que des arbres plantés en quinconces. Chaque fleuron, dans ce cas, se trouve à l'extrémité d'un V ou au centre d'un X, de façon qu'il suit et abandonne tour à tour la verticale sur laquelle il était d'abord placé. Il peut donc advenir que la distribution du motif, sans qu'il y ait changement de figures ni changement de couleurs, rompe l'uniformité d'une surface ornée, au point de ressembler à une alternation. Il existe dans la basilique de Saint-Marc, à Venise, des pavements qui représentent des losanges blancs disposés sur fond rouge, suivant des lignes coupées à angles droits, de telle sorte que le losange est tantôt sur une ligne, tantôt sur une autre, ou, si l'on veut, tantôt vertical, tantôt horizontal. Un tel arrangement suffit pour que le dessin de cette mosaïque soit placé entre les deux modes et participe à la fois de l'un et de l'autre.

Nous voyons déjà combien a d'importance, dans une décoration, l'économie de ses motifs, puisqu'elle peut changer le caractère du spectacle sans altérer le moins du monde ni les formes ni les couleurs qui le composent, rien que par un mouvement imprimé à l'échiquier, et procurer des sensations différentes ou faire naître dans l'esprit d'autres pensées, rien que par l'inclinaison ou le renversement de la figure choisie.

Dans ses rapports avec le sentiment, l'alternance est d'un ordre moins élevé que la répétition; celle-ci peut toucher au sublime, celle-là ne dépasse pas les limites de la beauté. La variété dans l'unité est en effet une des sources du beau; mais si l'alternance a plus de piquant et plus de charme, la répétition a plus de grandeur. Lorsque nous entendions en Égypte cette monotone musique des Arabes, qui consiste en quelques notes sans cesse répétées et dont s'est inspiré si heureusement l'auteur du *Désert*, l'impression, d'abord gaie et facile, devenait peu à peu grave et finissait par être solennelle; on oubliait la danse, on oubliait la musique elle-même, et l'esprit se sentait plongé dans une rêverie montante, qui peut changer le plaisir du commencement en une sorte d'ivresse morale, et qui conduit en effet les almées à l'exaltation de la danse et les derviches à l'extase.

## LA SYMÉTRIE.

En passant du règne végétal au règne animal à la faveur de ces transitions insensibles que la nature s'est partout ménagées, on voit se produire avec constance une manière de répétition qui, sans être absolument nou-

velle, est tout à fait singulière, la *symétrie*. Dès que nous sommes en présence d'un être animé, il nous apparaît comme composé de deux parties qui ont été soudées le long d'une ligne médiane, et ces deux parties, semblables sans être identiques, se correspondent de telle façon que celles de droite, repliées sur celles de gauche, les couvriraient exactement, comme une main de l'homme peut couvrir son autre main. Cette similitude, ou plutôt cette parfaite correspondance, est justement ce que nous appelons d'ordinaire la symétrie.

Cependant, le mot symétrie, d'après son étymologie grecque, signifiait, à l'origine, l'état d'un corps dont tous les membres ont entre eux une mesure commune (σὺν μετρόν), c'est-à-dire qu'il signifiait ce qu'il faut entendre par proportion. Au surplus, ces deux choses ont entre elles une parenté si étroite, que les mots proportion et symétrie se prennent souvent l'un pour l'autre, parce qu'un animal symétrique est toujours proportionné, comme un animal proportionné est toujours symétrique. Enfin, dans un sens plus général et plus étendu, on nomme symétrie toute disposition de plusieurs objets arrangés suivant un ordre sensible et agréable.

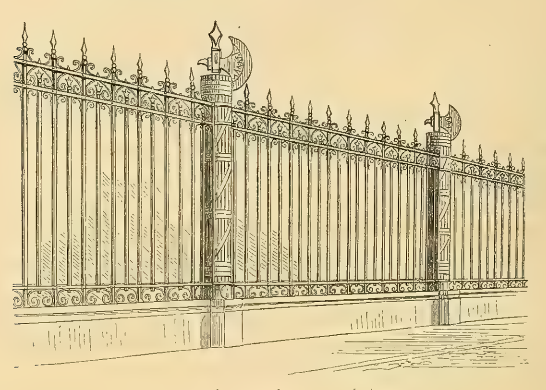
La figure humaine, je veux dire l'appareil extérieur du corps humain, ayant été construite sur un plan symétrique, l'homme désire retrouver au dehors de lui l'ordre dont il est lui-même une éclatante image. Mais que dis-je? la symétrie existe dans son esprit comme dans son corps, puisque l'organe de ses jugements, qui est la raison, obéit à une sorte d'équilibre moral qui est la logique. Une décoration, si elle n'était pas symétrique, ou tout au moins secrètement pondérée, nous paraîtrait borgne ou boiteuse, et par cela même elle offenserait nos regards, comme n'étant pas conforme à notre intelligence. Un temple qui aurait son entrée principale dans un coin de l'édifice nous paraîtrait monstrueux, parce que sa façade ne serait pas semblable au frontispice du visage humain. Si le péristyle antérieur d'un monument doit se composer toujours de colonnes en nombre pair, c'est afin que les entre-colonnements, au nombre de trois, de cinq, de sept ou de neuf, aient un milieu où sera placée la grande porte.

Elle est si impérieuse, cette nécessité de la symétrie dans un monument, elle a été si vivement sentie par les peuples artistes, que les Athéniens, pour mieux marquer le point central de la façade du Parthénon, eurent soin de tenir l'entre-colonnement du milieu plus large que les autres, tandis qu'à droite et à gauche de la porte les colonnes étaient de plus en plus serrées. L'architecte, au lieu d'accuser la symétrie,

comme on le fait aujourd'hui, par des espacements égaux, y insistait avec art, avec énergie, par l'égale répétition de mesures inégales.

Je parle ici de la décoration des édifices publics : car les constructions privées peuvent quelquefois se passer de la symétrie, quand le sacrifice en est commandé par un intérêt pressant. Nous en avons un exemple, à Paris, dans l'hôtel Pourtalès, bâti près de la Madeleine, sur les dessins de M. Duban. L'illustre architecte, n'ayant à sa disposition qu'un terrain étroit, s'est franchement et habilement dispensé de placer la porte dans l'axe du bâtiment, de peur que la symétrie ne l'obligeât à percer sur la façade des ouvertures mesquines et trop peu espacées et que la distribution intérieure ne fût violentée par la rigoureuse régularité du dehors. Cependant, la symétrie est en général si vivement désirée par tout le monde, que nous voyons chaque jour des maisons sur lesquelles on a figuré de fausses fenêtres, uniquement pour ne pas manquer de politesse envers le public.

Un moyen de mettre de la symétrie dans un ornement qui n'est encore accusé que par la répétition, c'est d'y introduire l'*intersécance*.

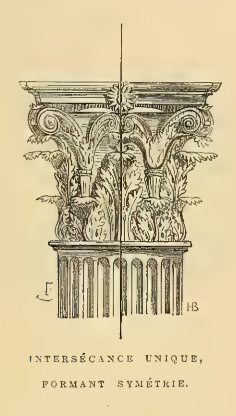


EXEMPLE D'INTERSÉCANCE RÉPÉTÉE.

Ziégler (*Études céramiques*) donne ce nom à un motif d'ornement qui en coupe un autre. Par exemple, si la suite des lances qui composent une grille est interrompue par un faisceau ou par un pied-droit surmonté d'un vase, le faisceau ou le pied-droit formeront une *intersécance*. Il en sera de même des pilastres qui rompent régulièrement la continuité d'une balus-

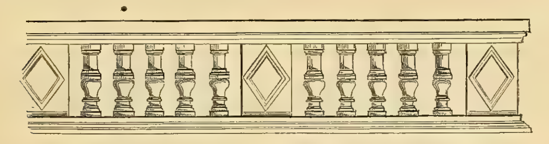
trade, comme celle dont Perrault a couronné les façades du Louvre. L'œil ou la rosace qui coupe les divisions horizontales du tailloir dans le chapiteau corinthien est une intersécance heureuse, parce qu'en indiquant un axe, une ligne médiane, entre deux parties similaires et correspondantes, elle introduit une évidente symétrie sur la face du chapiteau.

Au fond, lorsque l'intersécance est répétée, on peut la regarder



INTERSÉCANCE UNIQUE,
FORMANT SYMÉTRIE.

comme une forme de l'alternance, car le pilastre intersécant dans une balustrade et le faisceau intersécant dans une grille, alternent en réalité



AUTRE EXEMPLE D'INTERSÉCANCE RÉPÉTÉE.
(Balustrade du château de Saint-Germain).

avec une suite de balustres et une suite de lances : mais, dans ce cas, la symétrie est d'autant plus visible qu'elle se répète, puisque nous avons plusieurs fois deux rangées de lances semblables, égales en hauteur et en volume, à droite et à gauche d'un faisceau, ce qui répond à la définition commune du mot *symétrie*. Il nous semble donc que Ziégler a pris le change en comptant l'intersécance parmi les principes de l'ornement.

Il est clair, en effet, par les exemples que nous donnons et par ceux qu'il donne lui-même, que le motif intersécant rentre dans l'alternance, lorsqu'il est répété, et dans la symétrie, lorsqu'il est unique.

Ce qui est vrai de l'architecture, considérée comme beauté décorative, n'est pas moins vrai des ornements dont on veut enrichir les objets qui donnent de la grâce à nos demeures et à notre vie. Les dallages, les tapis, les tentures, les papiers peints, la céramique, la serrurerie, sont soumis à la même loi, si bien que ceux-là mêmes qui paraissent l'avoir oubliée volontairement, comme les artistes japonais, ne laissent pas de la respecter en substituant, avec délicatesse et avec goût, la pondération à la symétrie, car l'amour de l'ordre se concilie dans l'âme humaine avec le plus ardent besoin de liberté. Si l'on compare un vase grec ou chinois avec une potiche du Japon, quelque différents que soient les modes de décor, ils auront entre eux une ressemblance éloignée, mais appréciable, en ce sens que l'artiste japonais, beaucoup moins fidèle à la symétrie que les Grecs et les Chinois, aura pourtant conservé un secret équilibre dans l'extrême bizarrerie de sa composition. Voyez-le jeter comme au hasard sur un plateau de laque, sur une assiette de porcelaine, tel ou tel ornement qui s'épanouira dans un coin de la surface ornée : rarement il manquera de placer dans la partie vide une grue, un merle, ou une file de nuages minces, qui suffiront à balancer le spectacle pittoresque et l'empêcheront, pour ainsi dire, de s'écrouler.

Le dessin d'un pavement, qu'il soit simplement répété ou assaisonné d'alternance, a besoin de symétrie parce que l'œil aime à retrouver soit dans le concours des lignes dominantes, soit dans une figure centrale, les diagonales de la pièce pavée, si elle est rectangle, et le point de convergence de ses rayons, si elle est circulaire. En découvrant la symétrie dans le dallage d'un vestibule, par exemple, le visiteur devine que l'axe du pavement est identique ou parallèle à l'axe de l'édifice. Mise en évidence par la symétrie, l'unité d'une partie du bâtiment le conduit à comprendre l'unité du bâtiment tout entier. Pour mieux sentir cette vérité, qui d'ailleurs n'a pas besoin qu'on la démontre, il faut se représenter, dans le pavé d'une salle parallélogramme, une étoile jetée en dehors du centre, ou bien comparer une niche qui serait dallée carrément avec un hémicycle dont le dallage serait disposé en éventail.

Là où elle frappe les yeux la symétrie, comme la répétition, a quelque chose de grave et d'imposant. Elle est par, excellence, l'orne-

ment des cérémonies civiles et religieuses ; elle prête une solennité nationale aux mouvements combinés d'une escadre, aux évolutions d'une armée. C'est elle qui donnait un air de majesté aux jardins de Lenôtre, et qui mêlait quelque dignité à la grâce dans le menuet de nos ancêtres. C'est elle qui, affirmant l'esprit d'ordre et l'esprit de famille, fait pres-



EXEMPLE DE DALLAGE CIRCULAIRE.

sentir dans une demeure privée le calme et l'honnêteté de ceux qui l'habitent; c'est elle, enfin, qui est la plus haute distinction d'un festin par lequel on veut honorer des hôtes respectés ou illustres.

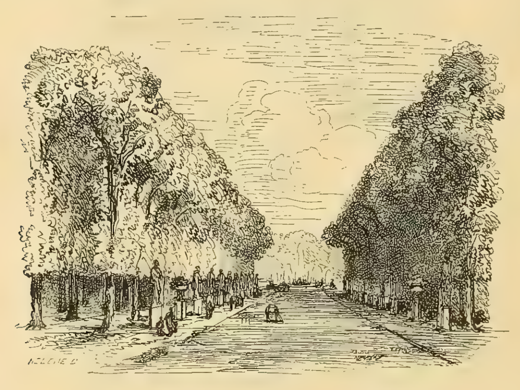
### LA PROGRESSION.

Un poëte couché sur l'herbe et livré aux somnolences de la rêverie en est tiré peu à peu par un bruit vague, qui paraît très-éloigné encore, mais qui lui fait prêter l'oreille. Il lui semble que ce bruit s'accroît insensiblement et se rapproche. En jetant les yeux dans l'espace, il aperçoit un orage qui se forme aux confins de l'horizon et que le vent pousse vers lui. Les nuages s'avancent, les grondements lointains deviennent plus fréquents et moins sourds. Le soleil disparaît, le jour s'assombrit, le ciel se couvre, l'obscurité augmente, le bruit de plus en plus se prononce ; enfin l'orage se déclare, les nues se déchirent et, après un roulement formidable, éclate un grand coup de tonnerre... Voilà l'image d'une progression croissante dans les sublimes décorations de la nature.

Mais une telle progression ne peut être saisie d'un seul coup ; il y

faut la succession des heures et une suite continue d'impressions, tandis qu'il n'en est pas de même des ornements inventés par l'homme : ils doivent être vus, comme un tableau, *d'une seule fenêtre*, selon le mot de Léonard de Vinci, ou du moins ils doivent être perçus dans leur ensemble de manière que le regard de l'esprit les ait devinés avant que l'œil ait pu les voir entièrement, sans quoi l'unité manque, et là où manque l'unité il n'y a point d'art.

Si l'on suppose une série de couleurs disposées par bandes sur une surface que l'on veut orner, depuis la plus sombre jusqu'à la plus claire, allant, par exemple, du violet le plus foncé au jaune le plus éclatant, ou, si l'on veut, du noir franc au blanc pur, on aura une progression croissante qui, regardée en sens inverse, sera décroissante. « Lorsque les branches d'un végétal, dit Bernardin de Saint-Pierre, sont disposées entre elles sur des plans semblables qui vont en diminuant de grandeur, comme dans les formes pyramidales du sapin, il y a progression. Et si ces arbres sont disposés eux-mêmes en longues avenues, qui se dégra-



EXEMPLE DE PROGRESSION PAR LA PERSPECTIVE.

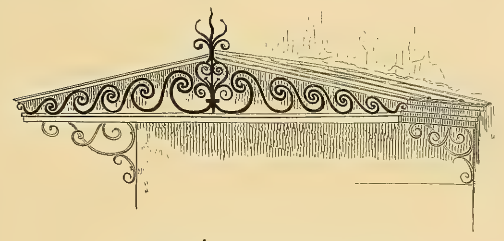
dent en hauteur et en teintes, comme leurs masses particulières, notre plaisir redouble parce que la progression devient infinie. C'est par cet instinct de l'infini que nous aimons à voir tout ce qui présente quelque progression, comme des pépinières de différents âges, des coteaux qui fuient à l'horizon sur différents plans, des perspectives qui n'ont point de terme... »

Les perspectives!... ce sont en effet des progressions pleines d'at-

trait et qui, dans les décors d'un théâtre, produisent une illusion toujours charmante. Ici encore, les phénomènes naturels de l'optique nous ont enseigné une science dont le génie de l'ornement a fait un art. Lorsqu'au fond de la grande cour fermée d'un palais nous voyons s'ouvrir une allée d'arbres qui prolonge l'espace, ou bien une suite d'autres palais qui s'enfoncent dans l'éloignement à perte de vue, nous éprouvons quelquefois deux plaisirs, celui d'être trompés d'abord, et celui de reconnaître ensuite qu'on nous a trompés.

Et si les illusions de la perspective feinte sont attrayantes là surtout où elles masquent la nudité d'un mur inévitable et renversent un plein contre lequel se serait rudement heurté le regard, — on en voit beaucoup d'exemples à Bologne, — comment se priver du prestige que produit la progression dans la perspective réelle d'un grand jardin, lorsqu'une avenue en ligne droite conduisant à un groupe de statues, à un exèdre, à une grotte, donne aux yeux le poétique plaisir qui s'attache à l'indécision des choses lointaines et au mystère des profondeurs?

Les surfaces pyramidales, comme les frontons, ne sauraient être mieux décorées que par un ornement progressif. Le triangle que dessine



EXEMPLE D'ORNEMENT PROGRESSIF.

le devant d'une marquise sur le perron qu'elle protége de son toit de verre sera beaucoup mieux orné par une progression croissante et décroissante du même motif que par des volutes contrastées, se dirigeant tantôt d'un côté, tantôt de l'autre; le premier de ces ornements ajoutera au sentiment de la progression l'effet d'une répétition voulue, et d'autant plus remarquable à son tour qu'elle sera progressive; le second ne sera qu'un amalgame insignifiant de fers contournés pour remplir un vide.

Il est employé partout, cet artifice de la progression; l'architecte, le

poëte, le musicien, l'orateur, s'en servent pour amener des impressions qui, sans elle, seraient souvent impossibles. L'échelle mystérieuse de Jacob est une progression apparue en songe au patriarche dont la pensée s'élevait de la terre au ciel. C'est au principe de la progression que se rapportent les pyramides à gradins bâties dans la Basse-Égypte, les terrasses étagées qui composaient les jardins de Sémiramis à Babylone, les escaliers interminables qui conduisaient aux plates-formes de Persépolis, enfin la plupart des monuments destinés jadis à décorer, non plus seulement des villes, mais des provinces. N'est-ce pas encore une progression que ce rhythme croissant mis en œuvre dans la musique dramatique, ce *crescendo* qui, s'emparant avec douceur de l'âme la plus froide et l'échauffant par degrés sans lui donner le temps de se reconnaître, la font monter avec une puissance irrésistible au paroxysme de la passion, exprimé par les violences et les éclats de l'orchestre?

Dans la langue parlée, dans la langue écrite, il est des industries du même genre dont on use pour entraîner l'esprit d'une extrémité à l'autre, de l'idée la plus paisible à l'idée la plus terrible. Un grave moraliste, Boiste, dans le Dictionnaire qui porte son nom, donne ce bel exemple de progression : « L'humeur mène à l'impatience, l'impatience à la colère, la colère à l'emportement, l'emportement à la violence, la violence au crime, et, par cette progression, l'on va d'un fauteuil à l'échafaud. »

Plus douces, plus innocentes surtout sont les progressions dont le décorateur fait usage dans son art. A vrai dire, cet élément n'est guère employé que dans la décoration des monuments et des villes, ou bien pour donner une haute expression aux fêtes nationales, à ces grandes cérémonies qui doivent inspirer au peuple le sentiment de sa dignité et lui procurer la notion de ses devoirs envers la justice et envers lui-même. Dans la fameuse fête de l'Être suprême, dont Louis David fut l'ordonnateur, l'autel de la Patrie, placé au sommet d'une montagne, devenait le dernier terme d'une progression qui fut imposante, lorsqu'on vit s'avancer majestueusement et monter lentement les conventionnels portant des bouquets d'épis et de fleurs.

La progression n'est donc qu'une manière de mettre l'esprit en mouvement et de le porter, fût-ce malgré lui, jusqu'au point où il recevra une impression forte, qui n'aurait pu le frapper sans préparation aucune, à l'improviste. C'est pour l'artiste un procédé souverain, soit qu'il agrandisse un jardin par des lignes fuyantes, soit qu'il imite les artifices de l'architecte égyptien, qui, par de solennelles avenues de sphinx, condui-

sait le regard aux pylônes des temples thébaïques, et ensuite, par des allées de colonnes, aux portes des sanctuaires fermés et obscurs.

### LA CONFUSION.

Bien que l'ordre soit la loi souveraine des arts décoratifs, la confusion peut jouer un rôle utile dans l'ornement et y être mise en œuvre comme un équivalent de l'ordre lui-même. « Souvent un beau désordre est un effet de l'art, » a dit Boileau; mais avant qu'il ne l'eût dit, la nature l'avait montré. Par la grâce qu'elle a mise dans le feuillage confus des arbres, par la manière dont elle a tacheté les granits, panaché le jaspe, orné les marbres de veines irrégulières et de touches imprévues de couleur, elle a donné de charmants modèles de la confusion décorative. Chaque jour, nous voyons passer des femmes revêtues d'une fourrure d'astrakan dont la seule beauté consiste dans la disposition confuse du pelage, qui, naturellement frisé, se divise en boucles inégales et forme, en tous sens, des ondes brillantes sur un fond noir.

La feuille du mille-pertuis est ornée avec une exquise délicatesse, quand on regarde au soleil les petits points transparents qui la font paraître criblée de mille trous. Mais il est essentiel de remarquer que, dans cet exemple comme dans les autres, la confusion a besoin d'être équilibrée, c'est-à-dire qu'il doit y avoir une pondération cachée dans l'ensemble des embellissements jetés sur la chose embellie. Si les points transparents n'étaient pas répartis sur la feuille perforée de façon à briller un peu partout, si les trous les plus larges se trouvaient tous d'un côté, et tous les plus petits de l'autre, il y aurait un défaut d'équilibre, et les yeux de l'homme en seraient choqués. Ce qui est un ornement fin ne serait plus qu'un accident singulier.

En considérant certaines fresques de Raphaël comme une simple décoration murale, on est averti de cette loi que le grand peintre possédait par intuition, et l'on admire comment les nombreuses figures de *l'École d'Athènes* qui semblent, les unes fortuitement isolées, les autres groupées par le hasard des sympathies ou des rencontres, forment des masses qui se rachètent, et, dans leur désordre apparent, suppléent par la compensation à la symétrie.

Prenons garde, au surplus, qu'il n'est pas donné à l'homme d'employer la confusion comme élément décoratif avec la même liberté qui apparaît dans les ouvrages de la nature lorsqu'elle travaille en grand. La campagne qui, au printemps, se couvre de boutons-d'or, de primevères

et de jacinthes bleues, n'a par elle-même aucunes limites régulières. Si l'agriculture et la jalousie des héritages ne l'avaient divisée et cernée de lignes précises, elle ne présenterait aucun ordre en ses contours. La confusion, ici, n'est pas seulement dans les fleurs disséminées sur le vert tendre avec une invisible compensation, elle est aussi dans le dessin général de la prairie. Il en est ainsi des astres jetés à poignées dans les cieux par un semeur inconnu. Il en est ainsi des bois dont la nature a couvert spontanément les terres vierges. Si on les contemple d'un point élevé, on y voit s'arranger librement une multitude d'arbres d'essences diverses qui ont poussé en désordre, serrés ou diffus, dispersés ou réunis, et qui cependant composent une ordonnance agréable, mais dans une décoration sans commencement et sans fin. Ainsi la confusion qui décore les spectacles de l'univers n'est rachetée par aucun dessin qu'il nous soit possible de saisir; elle se rattache à un plan dont l'équilibre nous échappe, dont l'immensité nous confond; au contraire, les ornements dont l'homme



ORNEMENT JAPONAIS.

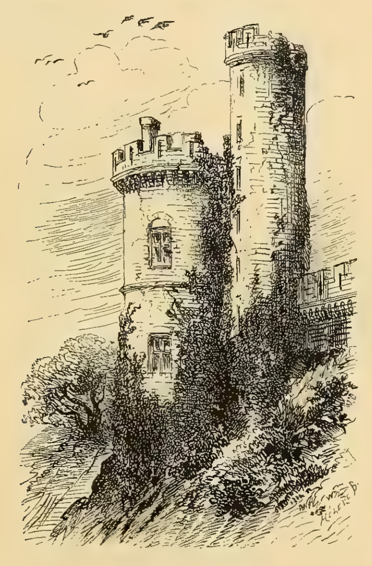
veut embellir ses ouvrages ne sauraient avoir les apparences du désordre sans être circonscrits par un cadre qui en marque les limites, en régularise le champ, et qui par là le rattache indirectement à la symétrie. Quand l'artiste japonais orne d'un paysage d'or les angles et les coins d'une boîte en laque noir, il juge inutile de disposer avec ordre ses motifs d'ornement, parce qu'il compte sur la régularité de la boîte pour balancer la bizarrerie d'un décor si étrangement distribué. Le dessinateur s'est permis la confusion, parce que l'ébéniste avait respecté la géométrie.

J'ai vu au Caire des tapis que le coloriste d'Orient a semés de chrysan-

thèmes sur un fond tranquille où vibrent les variantes du vert et du jaune sombre, pour imiter l'effet d'une prairie lorsque les marguerites y brillent comme des étoiles tombées du firmament dans le gazon; mais le tapis était fermé par une bordure qui en encadrait la confusion ravissante.

Raphaël, en cette même fresque de *l'École d'Athènes* dont nous parlions tout à l'heure, a compensé, par les lignes immobiles d'une architecture feinte, les mouvements divers qui rompaient l'uniformité de son ordonnance. Michel-Ange, dans le plafond de la chapelle Sixtine, a simulé, lui aussi, des compartiments d'architecture, pour apaiser en quelque sorte par le calme des horizontales et des verticales la violence de ses figures remuées et tourmentées; par là, ces deux grands maîtres sont restés libres dans la symétrie et symétriques dans la liberté.

Le corps humain, bien qu'il soit le type de l'ordre par excellence,



EXEMPLE DE CONFUSION.

contient aussi dans la chevelure, surtout quand elle est crépue, un désordre naturel assez semblable à la confusion des chevelures de la terre.

Aussi Herder a-t-il comparé les cheveux de l'homme à un bois sacré qui couvre les mystères de la pensée. Enfin, lorsqu'il nous arrive de rencontrer en quelque lieu désert une vieille tour en ruine, si elle est revêtue de lierre, tapissée de mousse, si elle est ornée d'une vigne vierge à la tige tortue, aux jets grimpants et capricieux, au feuillage de pourpre et d'or, nous aimons à retrouver dans cette belle confusion les lignes encore rigides des créneaux et des meurtrières, et un reste de symétrie dans les meneaux de la croisée gothique, tachée de verdure, colorée de fleurs.

La confusion n'est donc, entre les mains du dessinateur, qu'une manière de rendre l'ordre invisible dans un heureux désordre. Ici, comme ailleurs, les contraires se réconcilient, les extrêmes se touchent.

Tels sont les principes de toute décoration. Il a suffi de les suivre et de les combiner pour donner naissance à des ornements aussi nombreux que les grains de sable dans la mer, mais qui sont tous ou répétés, ou alternés, ou symétriques, ou progressifs, ou jetés dans une confusion que rachète un équilibre latent.

Mais chacun de ces principes est accompagné d'un élément secondaire qui en dérive et qui, venant multiplier encore les ressources du décorateur, lui permet de varier ses combinaisons à l'infini.

A la RÉPÉTITION se rattache la CONSONNANCE ;
A l'ALTERNANCE, le CONTRASTE ;
A la SYMÉTRIE, le RAYONNEMENT ;
A la PROGRESSION, la GRADATION ;
A la CONFUSION pondérée, la COMPLICATION réfléchie.

### LA CONSONNANCE.

Dans les arts qui font l'objet de ce livre, la *consonnance* est un rappel de l'harmonie dominante. Lorsque les feuilles d'un végétal sont rangées autour de ses branches, dans le même ordre que les branches le sont elles-mêmes autour de la tige, il y a consonnance, comme dans les pins. « Il est très-remarquable, dit Bernardin de Saint-Pierre, que les plus belles harmonies sont celles qui ont le plus de consonnances. Par exemple, rien, dans le monde, n'est plus beau que le soleil, et rien n'y est

plus répété que sa forme et sa lumière. Il est réfléchi de mille manières par les réfractions de l'air qui le montrent chaque jour sur tous les horizons de la terre, avant qu'il y soit et lorsqu'il n'y est plus; par les parhélies, qui réfléchissent quelquefois son disque deux ou trois fois dans les climats brumeux du Nord; par les nuages pluvieux, où ses rayons réfrangés tracent un arc nuancé de mille couleurs, et par les eaux, dont les reflets le représentent en une infinité de lieux où il n'est pas, au sein des prairies parmi les fleurs couvertes de rosée, et dans l'ombre des vertes forêts. La terre sombre et brute le réfléchit encore dans les parties spéculaires des sables, des micas, des cristaux, des rochers. Elle nous présente la forme de son disque et de ses rayons dans le disque et les pétales d'une multitude de fleurs radiées. Enfin ce bel astre est multiplié lui-même à l'infini, avec des variétés qui nous sont inconnues, dans les étoiles innombrables du firmament, qu'il nous découvre dès qu'il abandonne notre horizon, comme s'il ne se refusait aux consonnances de la terre que pour nous faire apercevoir celles des cieux. »

Ce passage de Bernardin de Saint-Pierre dit assez ce qu'il faut entendre par consonnance, et comment peut en user l'artiste décorateur, à l'exemple de la nature. Dans la poésie antique, la consonnance était personnifiée par cette nymphe, fille de l'Air, qui, sur les bords du Céphise, répétait les derniers mots qu'elle avait entendus. L'ornement a ses échos de forme et de couleur, comme la musique a des échos de son, comme la littérature a des échos de syllabes, et la peinture des échos de lumière.

Chacun sait que, dans le discours, la consonnance, ou, si l'on veut, l'assonance donne du mordant à la parole. Elle imprime un cachet aux proverbes qui sont les échos de l'expérience, et elle les grave plus profondément dans la mémoire. « Si jeunesse *savait*, si vieillesse *pouvait* — *qui vivra verra* — *qui a vécu a vu* » : ce sont là des consonnances qui mettent la pensée en relief et la préservent de l'oubli.

La poésie, en redoublant ses rimes, produit des effets du même genre :

La voix grêle des cymbales
Qui fait hennir les cavales
Se mêlait par intervalles
Aux bruits de la grande mer. V. H.

L'architecte illustre qui a bâti Saint-Paul de Londres, Christophe Wren, a rappelé la forme dominante du monument, la coupole, dans l'abside du chœur et dans les deux hémicycles qui font saillie devant ses

portes latérales. Et pour ajouter encore à l'effet de cette consonnance, il a placé à l'extrémité de chaque croisée de petits avant-corps circulaires en colonnes, qui leur servent de portiques.

Titien, Véronèse, Rubens, les grands coloristes, ont fait consonner leurs tons par la répétition de leurs harmonies. Dans la fameuse *Assomption* de Titien comme dans les *Noces de Cana* de Véronèse, malgré la diversité apparente des tons employés, c'est sur l'opposition, renouvelée, d'un très-petit nombre de couleurs, opposition tantôt ressentie, tantôt apaisée, qu'est fondée en grande partie la magnificence des *Noces de Cana*. Le coloris de Rubens, à y regarder bien, n'est si harmonieux, si vibrant, si entraînant que par l'habileté qu'il a mise à rappeler les couleurs chaudes parmi les tons froids, et les couleurs froides parmi les tons chauds. Arrêtez-vous devant une peinture de Rembrandt : la lumière, ou plutôt la lueur fantastique dont les principaux personnages sont éclairés, sera répercutée vaguement dans le fond par des demi-clairs plus doux, qui eux-mêmes se refléteront encore mystérieusement sur quelques figures indécises, jusqu'à ce qu'enfin le clair devienne l'ombre et que l'ombre devienne la nuit.

Pour peu qu'il ait de goût, le tapissier ménage toujours un écho à la couleur dominante d'un meuble dans les autres couleurs. Il encadre, par exemple, d'une bande verte les rideaux jaunes d'une chambre meublée en vert, et réciproquement, les glands et les galons du meuble vert, il les passemente de jaune ; c'est le principe de Rubens. S'il revêt les murailles d'une tenture ou d'un papier peint, il a soin de choisir une bordure qui tranche, et dans laquelle cependant reparaîtront les couleurs les plus voyantes de la tenture ou du papier, de manière à mitiger le contraste même par une consonnance.

Mais c'est surtout la parure des femmes, comme nous le verrons bientôt, qui demande des répétitions d'harmonies en même temps qu'elle veut être assaisonnée de quelques dissonances, délicatement sauvées ou habilement résolues.

## LE CONTRASTE.

Si vous faites suivre, dans une étoffe, une raie rouge d'une raie orangée, vous n'aurez qu'une alternance ; mais si les bandes juxtaposées sont des couleurs complémentaires l'une de l'autre, comme l'orangé et le bleu, le jaune et le violet, le rouge et le vert, vous aurez, dans toute sa vivacité, un contraste. De même, une suite de ronds et d'ovales ne présente que des formes alternées, tandis que le cercle et le rec-

tangle, le cube et la sphère sont des formes décidément contrastées.

Le contraste est donc le plus haut degré de l'alternance. La nature s'en sert pour distinguer ses harmonies, pour mettre en saillie les différents caractères de ses ouvrages, pour donner à ses tableaux de la saveur, à son coloris de l'éclat. En général, elle oppose la couleur de l'animal à celle du fond où il vit. La verdure des pâturages contraste avec la robe des ruminants tachée de tons blancs, fauves, brûlés et noirs, et le plumage ardoisé de la bergeronnette ressort sur le pelage des troupeaux qu'elle fréquente. Les plantes qui fleurissent ont des feuilles vertes, sans doute, mais il n'est pas au monde une fleur naturelle qui ne soit d'une autre teinte que le vert, de sorte que le fond sur lequel se détache une fleur est à la fois rappelé par une consonnance et nettement distingué par un contraste, ou du moins par une différence qui fait suffisamment trancher les couleurs.

Sur l'écorce brune des arbres, les oiseaux grimpeurs, tels que la mésange, le pivert, le grimpereau, trahissent leur présence, celui-ci par un croupion jaune et une calotte rouge, celle-là par une tête bleue ou noire, l'autre par l'orangé rembruni de ses ailes. Les insectes diaprés des plus jolies couleurs, comme les papillons, sont toujours visibles, quel que soit le fond sur lequel ils vont se reposer. Néanmoins tout n'est pas contraste dans la nature, et bien souvent il arrive que les animaux se confondent par le ton de leur robe ou de leur plumage avec la terre sur laquelle ils doivent vivre, comme pour échapper ainsi à la vue des ennemis qui pourraient les attaquer. Le lièvre, l'alouette, la perdrix, sont d'un gris terreux qui les détache, il est vrai, sur l'herbe des champs, mais qui leur permet de se cacher entre deux mottes de terre, pour se rendre invisibles au chasseur. Le chameau est de la couleur du désert.

Au surplus, les animaux et les plantes qui ne possèdent ni la grâce des formes ni la beauté des couleurs n'ont pas besoin d'être mis en évidence par les ressources du contraste. Que l'utile nous soit connu : cela suffit. Le beau seul doit être vu et bien vu.

L'homme ne saurait donc imiter toujours la nature dans l'économie de ses ornements. Orner une personne ou un objet, ce n'est pas seulement les faire voir, c'est les faire admirer; ce n'est pas seulement attirer sur eux l'attention, c'est amener le spectateur à regarder avec complaisance l'objet orné ou la personne embellie. S'il y faut un contraste, qu'on l'y mette, à la condition que le contraste soit toujours un moyen de rendre l'unité plus forte, plus brillante, plus saillante.

Si l'orangé doit éclater dans une décoration, que le bleu s'y mêle, mais à petites doses, de manière que la couleur complémentaire de

l'orangé en soit l'auxiliaire et non la rivale. Un contraste de formes arrondies et de formes anguleuses serait déplaisant au possible si l'une de ces formes le disputait à l'autre en importance, en volume ou en étendue. Voulez-vous qu'une salle profonde paraisse plus profonde encore, faites-la moins large, et le contraste obtenu par un tel sacrifice augmentera la profondeur.

Un tableau où la lumière et l'ombre seraient distribuées à quantités égales resterait froid et ne procurerait aux yeux aucun plaisir. Aussi les vrais maîtres ont-ils constamment employé le contraste au profit d'un sentiment unique. Chez Rubens, triomphe la gaieté du clair; chez Rembrandt, domine la poésie de l'obscur.

Comme toutes les autres créations de l'esprit humain, les arts décoratifs sont soumis à cette loi : que deux choses contrastantes, loin de rompre l'unité, doivent servir au contraire à l'affirmer avec énergie, en donnant plus de ressort à celle des deux choses que l'on veut mettre en lumière. En musique, l'accompagnement est une manière de contraste qui soutient le chant sans le couvrir, et se modère ou s'efface pour le faire valoir. Dans l'art dramatique, lorsque le poëte mêle quelques traits comiques parmi des scènes navrantes, son but n'est pas sans doute de varier les impressions, mais de rendre la douleur plus douloureuse et la tragédie plus tragique.

## LE RAYONNEMENT.

Lorsqu'on entre dans Saint-Pierre de Rome, on aperçoit tout au fond de la basilique une lumière d'or qui rayonne en tous sens et qui éclate au sein d'une gloire d'anges. C'est une invention du Bernin pour illuminer par la transparence d'un cristal la chaire de Saint-Pierre qui est au-dessous de la Gloire et pour décorer magnifiquement la tribune de l'église. Voilà un exemple du rayonnement appliqué à la décoration monumentale d'une manière qui rappelle un peu le théâtral sans doute, mais qui ne laisse pas d'être grandiose et imposante.

Dans le règne animal, le rayonnement est une forme de la symétrie, et il en diffère en ce qu'il n'engendre que des parties semblables, tandis que la symétrie comporte à la fois la similitude des membres bilatéraux et la disparité entre les organes supérieurs et les organes inférieurs. Ce qui dans un corps symétrique est disposé le long d'une ligne médiane est rangé dans la forme rayonnante autour d'un point central; mais comme il est facile de concevoir un axe passant par le centre, on peut ramener ainsi la forme rayonnante au moins à la symétrie bilatérale.

Si les animaux symétriques sont supérieurs aux animaux rayonnés, si la symétrie — on peut dire ici l'eurythmie de la figure humaine — correspond à ce qu'il y a de plus élevé, de plus grand, de plus noble, la pensée, il faut reconnaître aussi que le rayonnement, par cela même qu'il caractérise les créations rudimentaires, antérieures à l'arrivée de l'homme sur notre planète, appartient aux époques où le monde ne présentait que des spectacles sublimes. C'est par des rayons que se manifeste la splendeur du soleil. C'est en rayonnant que tous les astres brillent dans les cieux et que les aurores boréales projettent, au sein de la nuit, leurs colorations lumineuses. Enfin, quand l'homme lui-même lève ses regards vers les constellations ou les promène autour de lui, c'est encore par rayonnement que son âme se met en communication avec l'univers, et le contemple du fond de cette chambre obscure qui est l'œil humain.

Mais le rayonnement reparaît dans les plus petits ouvrages de la nature comme dans les plus grands. La toile d'araignée est un tissu dont les fils rayonnent; l'océan est peuplé de zoophytes rayonnés tels que les astéries, les alcyons, les anémones de mer. Partout sur la terre nous voyons fleurir le pissenlit aux rayons d'or, et, avant de figurer avec honneur dans nos jardins, la pâquerette, le bleuet, la pervenche, ornaient les champs et les bois de leurs corolles étoilées.

Comment donc l'artiste décorateur pourrait-il ne pas compter la forme rayonnée parmi les éléments de son art? Le jardinier travaille-t-il en grand, il se plaît à faire converger ses allées d'arbres vers un point central, remarquable par une colonne, un monument, une cascade, une gerbe d'eau. En perçant plusieurs avenues autour d'un rond-point, il décore magnifiquement une grande ville, et il en accuse l'importance. Il sait quelle impression ressent un voyageur qui, arrivé dans une forêt, au centre d'une étoile, voit fuir en tous sens des routes à perte de vue et se trouve entouré de tableaux pleins de profondeur et de poésie. Souvent, sur un théâtre plus modeste, ses bassins affectent la forme d'une coquille, souvent aussi le fond de ses berceaux de treillage s'épanouit en éventail.

Et combien de fois le rayonnement ne trouve-t-il pas sa place dans les décorations intérieures, soit qu'il s'agisse d'orner une voûte sphérique ou d'embellir une abside, soit qu'on veuille donner une forme heureuse au bénitier d'une église, ou disposer avec art le pavement d'une salle ronde, elliptique, semi-circulaire! Au Panthéon de Rome, l'intrados de la coupole est orné de caissons qui vont diminuant de largeur à mesure qu'ils s'approchent de *l'œil*, c'est-à-dire de l'ouverture percée au sommet

de la voûte, et par cela même suivent des courbes convergentes, de manière à former une décoration qui réunisse la grâce d'un rayonnement curviligne au charme d'une progression décroissante. Sous le dôme des Invalides, à Paris, avant qu'on n'eût creusé la crypte qui devait renfermer le tombeau de Napoléon, il y avait un pavement de marbre dessiné par Mansard et dont les configurations rayonnées correspondaient aux dispositions de la voûte, et rappelaient par leurs contours les saillants et les rentrants de la construction supérieure.

Lorsqu'un oiseau vole ou plane dans les airs, ses ailes étendues forment un rayonnement que les Égyptiens ont imité avec bonheur en sculptant un globe ailé, tantôt dans le renfoncement de la corniche en cavet qui couronne les portes de leurs temples, tantôt sur le parement lisse qui les surmonte. Tous les jours, nous voyons les grands vases qui ornent les jardins ou le vestibule d'un palais, ornés eux-mêmes d'oves allongés, de *godrons*, qui, partant du pivot, se plient aux courbures de la panse, soit dans le sens vertical, soit en dessinant des spirales élégantes. Enfin, c'est par rayonnement que procèdent quelquefois l'orfévre en façonnant la vaisselle plate, et l'horloger en traçant des rayons courbes sur la cuvette d'une montre.

Nous aurons à dire bientôt, dans cet ouvrage, les applications gracieuses que l'on peut faire du rayonnement à la parure des femmes et à la décoration des choses.

### LA GRADATION.

*Gradation* n'est pas tout à fait synonyme de progression. Le premier de ces deux mots exprime toujours, ce qui n'est pas toujours exprimé par l'autre, une suite de transitions doucement ménagées. La progression peut être vive et même saccadée, la gradation ne l'est jamais.

De même qu'on distingue dans la science des nombres les progressions arithmétiques et les progressions géométriques, de même il faut distinguer, en parlant des dessins et des couleurs, ce qui est gradué de ce qui est progressif. Les termes 1, 3, 5, 7, 9, qui conservent entre eux une distance constamment égale, ne ressemblent pas aux termes 2, 4, 8, 16, 32, qui sont séparés par des intervalles de plus en plus grands. C'est précisément la différence qui peut exister en fait d'art entre la gradation et la progression. L'une se rapporte à une marche lente, presque insensible, l'autre à une suite de degrés qui peuvent rapidement diminuer ou grandir. Celle-ci est une succession régulière de changements, celle-là est un enchaînement de nuances.

En montant ou en descendant la gamme des couleurs comme celle des notes de la musique, si l'on passe du violet au jaune par toutes les couleurs intermédiaires, grenat, rouge, capucine, orangé, safran, et si l'on descend du jaune au violet par les tons soufre, vert, turquoise, bleu, campanule, on aura une progression croissante et une progression décroissante. Mais si vous supposez tous ces tons légèrement modifiés par le clair-obscur, c'est-à-dire par leur combinaison avec le blanc et le noir, vous obtiendrez pour chacun d'eux une demi-teinte claire et une demi-teinte sombre, qui, faisant vibrer la couleur sur elle-même, rendront plus suave le passage de l'une à l'autre. Le vert clair précédera le vert pur, qui, suivi du vert foncé, ira se fondre plus facilement dans les variantes du bleu. Ce qui était une disposition progressive deviendra une gradation nuancée, comme celle qui nous conduit, par l'aurore, à la lumière et, par le crépuscule, à la nuit.

De nos jours, les Anglais, dans les enduits colorés dont ils décorent l'intérieur de leurs appartements, lorsqu'ils substituent la peinture ou le stuc à l'effet du papier peint, les Anglais, dis-je, associent des couleurs très-finement rompues et ne trouvent jamais la transition trop délicate. Il n'est pas temps encore d'apprécier cet emploi de la gradation dans l'art qui nous occupe, mais il est aisé déjà de pressentir que tous les modes de l'ornement ont leur raison d'être; que, selon les sentiments ou les sensations que l'on veut procurer au spectateur, on usera des brusqueries du contraste, ou des ménagements de la progression, ou des douceurs de la nuance.

Le décorateur peut sans doute se permettre exceptionnellement un début éclatant et inopiné, à l'exemple de l'orateur qui ose quelquefois un exorde ex abrupto; mais il est plus naturel de marcher que de bondir, et si l'imprévu frappe plus fort, les impressions graduées sont toujours plus désirables et plus grandes. Il y a des personnes qui déploient toutes leurs richesses dans le vestibule de leur maison, et il est assez de mode aujourd'hui d'en faire un musée, de manière qu'en passant des antichambres aux appartements de parade, le visiteur, promptement refroidi, finit par trouver insuffisant et mince le luxe des salons où il est reçu.

Semblable à la nature qui, suivant le mot de Linné, n'avance qu'à pas mesurés, *non facit saltus*, l'âme humaine prend plus de plaisir aux gradations qu'aux secousses. Le poëte qui, errant à l'aventure par la campagne, voit passer près de lui une noce de village et subit en souriant l'aigre musique des ménétriers, éprouve bientôt un certain charme à entendre cette musique, graduellement apaisée par la distance, et à recou-

vrer la paix de ses rêveries à mesure que le bruit diminue dans l'éloignement et se perd jusqu'à devenir le silence.

### LA COMPLICATION.

« La complication, dit Ziégler, est encore une face de l'art qui dérive du sentiment que Dédale a exprimé dans le tracé de son labyrinthe, Salomon, dans son mystérieux cachet, les Grecs, dans leurs méandres entrelacés, les Byzantins, les Maures, les architectes de nos cathédrales, dans leurs plus belles œuvres. Les enlacements, les mosaïques, les croisements de voûtes et de nervures sont du ressort de la complication. »

On ne saurait donner une idée plus juste de la complication qu'en la définissant par des exemples aussi bien choisis, car le mot en lui-même est un peu obscur comme la chose qu'il signifie.

Compliquer un ornement, c'est piquer la curiosité du spectateur et provoquer son esprit à une recherche qui promet de l'intéresser. Alexandre, tout grand qu'il était, lorsqu'il trancha le nœud gordien, ne fit que l'œuvre brutale d'un soldat. Pour peu qu'il eût été artiste, il eût aimé à résoudre autrement que par l'épée les gracieux problèmes de cette complication qui est dans l'art une charmante ironie et qui est si familière aux Orientaux. En voyant leurs cordes si ingénieusement tressées, leurs ornements où tant de droites et de courbes se mêlent, se croisent, se ramifient, disparaissent et reviennent, pour se perdre encore et encore reparaître, on éprouve un singulier plaisir à débrouiller un grimoire que l'on croyait illisible et à reconnaître qu'un secret arrangement a seulement compliqué ce qui, d'abord et d'un peu loin, semblait une inextricable confusion.

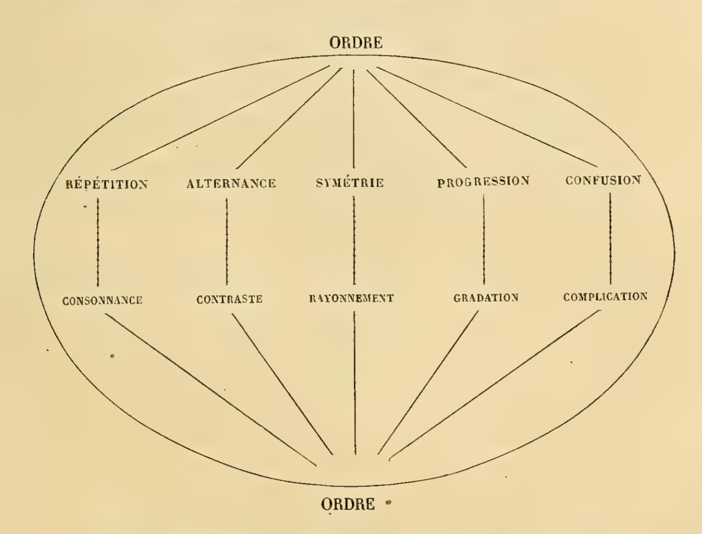
Le style ornemental des Arabes, ce style qui a créé des merveilles dans les mosquées et les maisons du Caire, a été inventé par le génie de la complication; mais comme cette complication est engendrée d'ordinaire par un enchevêtrement de figures géométriques, elle cache une régularité qui permet de débrouiller l'énigme. Quelquefois, une étoile peu apparente se répète dans l'ornement, accompagnée d'étoiles plus petites, et alors on finit par la distinguer à travers un dédale de courbes interrompues et de lignes brisées. Quelquefois, c'est un polygone dont tous les côtés sont les cordes d'un cercle que le dessinateur a fait disparaître après l'avoir tracé, et alors les rayons se coupant à la circonférence sur des points marqués par le compas se dispersent avec ordre et iront se briser encore un peu plus loin pour former des polygones moindres soudés entre eux par d'invisibles trapèzes, de sorte que, au moyen de

détours et de retours prévus, tous ces rayons divergents se résoudront en de nouvelles convergences.

Mais lorsque la surface ornée selon le goût arabe n'offre aucun motif dominant, indiqué par son isolement ou par sa couleur, le spectateur n'a plus devant lui qu'un assemblage régulièrement confus de triangles, de losanges, de roues, de demi-lunes, de trèfles, de pentagones imparfaits, de méandres inachevés, qui se pénètrent, se coupent, se rachètent, se correspondent, se rapprochent pour se fuir, et se touchent un instant pour s'éloigner aussitôt et se dissoudre dans un labyrinthe sans issue et sans fin.

Les Arabes ont ainsi réalisé l'étrange phénomène qui consiste à produire un désordre apparent avec l'ordre le plus rigoureux. Semblables à leurs contes interminables, où se compliquent et s'emmêlent des événements imaginaires, et où l'on aime à s'égarer avec le conteur, la trame de leurs ornements procure à l'esprit le plaisir d'être vivement intrigué et le plaisir de dénouer l'intrigue.

La figure qui suit sera, si l'on veut, une image mnémonique des vérités développées dans cette Introduction, et les rendra visibles.




De tout ce qui précède, il résulte, en résumé, qu'il n'est pas de décoration, dans les ouvrages de la nature comme dans les inventions de

l'homme, qui ne doive sa naissance à l'un des principes générateurs que nous avons énoncés, savoir : la répétition, l'alternance, la symétrie, la progression, la confusion équilibrée, ou bien à l'une de ces causes secondes : la consonnance, le contraste, le rayonnement, la gradation, la complication, ou bien, enfin, à une combinaison de ces divers éléments, qui *tous* vont se confondre dans une cause primordiale, génératrice des mouvements de l'univers, l'ORDRE.

CHARLES BLANC.

(*La suite prochainement.*)



# PRUD'HON

## SA VIE, SES ŒUVRES ET SA CORRESPONDANCE [1]

---

### QUATRIÈME PARTIE

(1803 à 1811).

### XIV.



La fortune semblait enfin sourire à Prud'hon. Il commençait à être connu, apprécié, presque célèbre. L'obscur dessinateur d'estampes marchait de pair avec les principaux élèves de David. Il avait des commandes qui lui permettaient de développer ses belles facultés de peintre d'histoire. C'est alors, en 1801 ou 1802, qu'il quitta le Louvre pour aller habiter la Sorbonne qu'on avait transformée en palais des arts et où un certain nombre d'artistes, entre autres Ramey père, Meynier, Pajou, Lordon, Duvivier, Roland, Norry, Le Sueur, Vandaël, Bonnet, Hittorff, avaient des ateliers et des logements [2]. Cette faveur, en dehors même de l'intérêt matériel,

1. *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. II, p. 377 et 495, et t. III, p. 14, 152 et 214.

2. Depuis François Ier, le Louvre a servi d'habitation à un grand nombre d'artistes plus ou moins célèbres, auxquels l'administration concédait à titre gratuit un appartement et un atelier. Sur ce point, la République n'avait rien changé aux traditions de la monarchie. On ne logeait pas au Louvre des peintres, des sculpteurs et des architectes seulement : les Didot avaient obtenu, comme une récompense pour leurs beaux travaux typographiques, l'autorisation d'y établir leurs presses, et c'est là qu'ils impri-

était une marque de considération, un témoignage public de l'estime dans laquelle on tenait celui qui en était l'objet. L'ambition et l'amour-propre du peintre étaient donc satisfaits, et pourtant le pauvre Prud'hon ne fut jamais plus malheureux qu'à cette époque. Le caractère de sa femme, bien loin de s'adoucir et de se modérer, s'était aigri avec les années. Ses exigences n'avaient plus de bornes, ses violences plus de frein : elle lâchait la bride sans pudeur à ses instincts pervers, et les scandales de sa conduite brisaient l'âme délicate de Prud'hon. La maison était un enfer qu'il ne pouvait ni habiter ni quitter, car, s'il le fuyait par moment pour échapper aux querelles de sa femme, il y était bientôt ramené par ses devoirs envers ses enfants. Nous avons sur ce triste sujet les confidences d'un témoin oculaire. Sa situation, dit Voïart, se serait améliorée si la cause unique et constante de ses chagrins domestiques n'y eût mis obstacle. L'abandon de son ménage et l'oubli des soins maternels obligèrent souvent Prud'hon d'y suppléer lui-même, et ses amis le surprirent maintes fois à son chevalet portant avec complaisance sur chacun de ses genoux les tendres objets de sa sollicitude paternelle. Il tira même parti, au profit de son art, de cette situation ; il composa ces groupes enfantins dont la naïveté si pure a tant contribué à sa réputation.

Tirons le voile sur ces calamités conjugales, ajoute le biographe, et imitons le silence religieux et stoïque de celui qui les supporta sans se plaindre pendant dix-huit ans. M. Constantin fut le seul de ses amis au sein duquel il déposa ses secrètes douleurs : il passait chez lui toutes ses soirées pour se dérober aux anxiétés de son intérieur. Mais ces chagrins journaliers et continuels, les efforts qu'il faisait pour les supporter altérèrent sa santé et firent éclore le germe de la maladie qui le conduisit au tombeau. Une mélancolie habituelle régnait dans son âme : jamais un sourire n'effleurait ses lèvres. Un sort si pénible lui inspira un tel dégoût de la vie, que plusieurs fois il fut près d'y mettre fin. Ses amis alarmés parvinrent heureusement à le déterminer à une séparation, seul moyen de le sauver de son désespoir. Elle s'exécuta ; il vécut alors dans une retraite absolue pendant plusieurs années, se privant de tout pour consacrer ses soins et le fruit de son travail à la pension de sa femme et à l'éducation de ses enfants[1]. Cette séparation amiable eut lieu vers le mois d'avril 1803. Mais Prud'hon se leurrait d'une étrange illusion lorsqu'il se croyait débarrassé de sa femme. Mme Prud'hon n'entendait pas lâcher sa

mèrent leurs magnifiques éditions dites *du Louvre*. Le premier consul, voulant faire restaurer le palais, mit assez brutalement à la porte tout ce monde, que l'on casa tant bien que mal à la Sorbonne, au collége Mazarin, au collége des Grassins, à l'hôtel Vaucanson.

1. Voïart, *Notice*, etc., p. 16 et 17.

victime. Elle retournait sans cesse à la Sorbonne, forçait la porte, faisait au malheureux les scènes les plus violentes, l'accablait des propos les plus outrageants, et, lorsqu'elle ne pouvait le joindre, parcourait les corridors, entrait dans les ateliers des confrères de son mari et se répandait en invectives et en cris. La position n'était plus tenable. Prud'hon, forcé dans ses derniers retranchements, prit une détermination extrême et écrivit au directeur des musées cette lettre navrante :

« Monsieur, c'est une peine pour ma délicatesse de vous entretenir de choses qui me révoltent et me font rougir. Je suis outré et humilié tout à la fois quand je parle d'une femme qui, n'ayant ni fierté ni amour-propre, n'a pas craint de montrer la bassesse de son âme par les scènes atroces, dégoûtantes et scandaleuses qu'elle n'a cessé de me faire, par ses propos infâmes contre toutes les personnes qui m'avoisinaient, et par la manière insupportable dont elle a agi avec tout le monde. Sans la considération particulière qu'ont pour moi mes confrères, ils auraient, dans le temps, porté des plaintes au ministre de l'intérieur, pour écarter quelqu'un dont la méchanceté soutenue récidivait journellement tout ce qui pouvait leur être désagréable et incommode. MM. Girodet et Meynier ne l'ont que trop éprouvé, puisque le premier s'est vu forcé, étant au Louvre, de transporter son travail et son atelier aux Capucines, place Vendôme : il était temps, pour le second, dont l'extrême bonté a soutenu la patience, que je la misse hors de chez moi, car il était excédé de ses invectives, de ses criailleries et du tapage qu'elle ne cessait de faire au-dessus de chez lui ; et combien n'était-il pas désagréable et fâcheux pour moi, qui suis sensible et aime la paix, d'avoir à répondre à des plaintes trop justes, réitérées à chaque instant, auxquelles il n'était pas possible de faire droit avec un être de l'humeur et du caractère de celui-là ! D'après ce, l'on sent combien une telle femme est un objet insupportable et scandaleux dans un lieu comme la Sorbonne et combien j'ai de raisons de solliciter un ordre du ministre pour l'empêcher d'y remettre le pied. Le gouvernement, qui considère les arts, loge les talents ; dans le local qu'il leur accorde, il est nécessaire, pour l'ordre et la tranquillité, qu'il y ait une police qui puisse en exclure quiconque oserait les troubler. Ma femme est dans ce cas : elle n'est point artiste ; elle nuit à la tranquillité de mes voisins ; elle nuit à mon repos, à l'exercice de mes talents et à l'éducation de mes enfants ; je suis fermement décidé à n'avoir plus rien de commun avec elle. Depuis six mois elle est hors de ma maison. Je lui donne tout ce qui lui est nécessaire, agréable même. Une pension que je lui fais pourvoit à ses besoins, mais il lui manque sur qui exercer

son humeur âcre, et, pour se satisfaire sur ce point, elle voudrait son retour à la Sorbonne. Je demande donc qu'il ne lui soit plus permis, défendu même, de rentrer dans un local où elle ne rapporterait que le trouble et le scandale. Je m'arrête, Monsieur ; n'en voilà que trop sur ce sujet. Pardon mille fois si j'abuse de votre condescendance. A peine ai-je l'avantage de vous approcher que je vous demande des grâces et sollicite votre intérêt : mais c'est un artiste, c'est un compatriote qui vous prie de lui rendre un service bien important et bien urgent. Si vous daignez vous employer en sa faveur, il ne doute pas de la réussite, et il en conservera toute sa vie le souvenir de la reconnaissance.

« J'ai l'honneur d'être, avec un entier dévouement, Monsieur, votre très-humble serviteur et compatriote,

« PRUD'HON, p^tre [1].

« Ce 7 vendémiaire an XII (1^er oct. 1803). »

Cette lettre ne paraît pas avoir eu tout l'effet désiré. M^me Prud'hon, de plus en plus violente et insatiable, continua à abreuver son mari d'avanies et à le harceler de ses continuelles demandes d'argent. Cet état de choses dura pendant plusieurs années encore, jusqu'au moment où la malheureuse, étant parvenue jusqu'à l'Impératrice, fit devant elle une scène tellement scandaleuse, qu'on l'enferma dans une maison de santé, sous l'œil de la police, tenue par M. Déodore de Piron, et où l'on mettait les fous et les ennemis politiques. Elle n'en sortit que pour aller demeurer chez son fils Eudamidas, à Toul, où elle mourut en 1834.

A la Sorbonne, Prud'hon habitait un appartement planchéié et fort propre, à gauche de la porte d'entrée, au second étage, précisément au-dessous de l'horloge. Son atelier, vaste, éclairé par une grande fenêtre donnant sur des jardins et très-bien tenu, était à peu près au milieu du bâtiment du fond et ne communiquait pas avec le logement. C'est là qu'il passa une vingtaine d'années ; c'est là que l'ont vu dans l'intimité (un peu plus tard, il est vrai, mais son extérieur et sa manière d'être ne changèrent pas sensiblement) quelques amis qui vivent encore et dont les souvenirs me permettent de donner quelques détails authentiques sur sa personne et sur ses habitudes [2].

Prud'hon était alors dans la force de l'âge. De petite stature, sa tête paraissait trop grosse ; mais le corps souple, bien pris, sa

1. « A Monsieur Denon, directeur général des musées. Aux galeries du Louvre, n° 17. » — L'original de cette lettre appartient à M. Laperlier.

2. Ce sont entre autres : M^mes Belloc et Tastu ; MM. de Boisfremont, Carrier et Berger.

taille svelte et droite, lui donnaient un aspect vif et dégagé. Il avait les cheveux blond-cendré, des yeux bleus pleins d'expression et le teint frais. Il n'était pas régulièrement beau, mais sa physionomie tendre et rêveuse reflétait à merveille son caractère sensible et passionné. Uniquement préoccupé de son art, il était négligé dans sa mise. Il portait chez lui et dans son atelier une petite veste grise à collet d'astrakan, brandebourgs et grands revers. En ville, il était ordinairement vêtu d'une redingote noire, à la boutonnière de laquelle on voyait à peine le ruban rouge qu'il reçut des mains mêmes de l'Empereur, en 1808. Sauf les rides de chaque côté du nez qui sont trop marquées, les cheveux qui sont un peu roides, son portrait lithographié en 1820 par Boilly fils était, me dit M. Berger, fort ressemblant : ce sont ses traits, son expression et son port. Le buste en marbre du Musée est beaucoup moins bon. Dans le monde, il était timide, presque sauvage et d'apparence modeste. Chez lui et en petit comité, il s'animait, parlait avec facilité, une grande élévation, une sorte d'éloquence qui frappait vivement. Ses sujets favoris étaient non-seulement la peinture, mais la philosophie et la religion, qui le préoccupait beaucoup et sur laquelle il avait des vues très-larges et très-personnelles. Habituellement silencieux et très-candide[1], sa vie était très-réglée : ni cafés, ni spectacles. Toujours levé de très-bon matin, il travaillait toute la journée sans désemparer et se couchait entre neuf et dix heures. Il ne voyait qu'un petit cercle d'amis qui professaient pour lui une sorte de culte et sur lesquels il exerçait une incroyable influence.

Prud'hon habitait déjà la Sorbonne, lorsqu'un changement radical se fit dans son existence. Sa vie, si troublée et si sombre jusque-là, s'éclaira tout à coup d'un vif et bienfaisant rayon. Son cœur aimant trouva en M^lle^ Mayer une amie capable et digne de le comprendre, et dont l'attachement lui donna quelques années de tranquillité relative et de bonheur.

1. Prud'hon était aussi distrait que La Fontaine, et M^me^ Tastu m'a raconté l'anecdote suivante. Un jour, il se rendit chez son père, M. Voïart, qui habitait la campagne, près de Paris, avec elle et son mari. Le temps était beau, on passa une journée charmante. Le soir, Prud'hon voulut rentrer en ville. On chercha à le retenir ; il résistait, craignant d'inquiéter M^lle^ Mayer. La voiture publique passait; on donna au conducteur une lettre destinée à rassurer son anxieuse amie. Le lendemain, nouvelles promenades. Prud'hon s'enivrait de ce bon air des champs qu'il respirait bien rarement. Il partit le soir. A quelques jours de là, M. Voïart, étant à Paris, alla voir M^lle^ Mayer, qui lui dit : « Eh bien, que pensez-vous de notre grande nouvelle? — Quelle grande nouvelle? — Mais celle que Prud'hon a été vous annoncer l'autre jour: le mariage de sa fille...» Cet excellent Prud'hon n'en avait pas soufflé mot.

Marie-Françoise-Constance Mayer La Martinière, née en 1775, appartenait à une famille riche et distinguée. Son père était directeur des douanes ou quelque chose approchant; la jeune fille avait reçu une éducation très-soignée et en rapport avec sa position. Passionnée pour les arts, elle étudia la peinture, d'abord avec Sauvée qui, sorti des prisons de la République et partant pour Rome où il allait diriger l'Académie de France (1801), la confia à Greuze[1]. Celui-ci étant mort en 1805, M^lle^ Mayer se trouva sans direction. Un des amis de sa famille parla à Prud'hon de ses rares dispositions et le sollicita de lui donner des conseils. Prud'hon, effarouché de cette perspective d'avoir une jeune femme pour élève, et qui avait d'ailleurs une singulière répugnance à faire de nouvelles connaissances, n'y consentit qu'avec peine. Il se décida pourtant, mais il semblait pressentir le danger. Il se souvenait de ses malheurs domestiques et ne se souciait pas d'introduire une femme dans sa maison. C'est avec une sorte de terreur inavouée peut-être qu'il recevait M^lle^ Mayer, et ce n'est qu'à force d'importunités qu'elle obtint qu'il lui continuât ses leçons. Une affection mutuelle ne tarda pas à lier ces deux êtres doués d'une égale sensibilité et faits l'un pour l'autre. Très-peu de temps après, M^lle^ Mayer perdit son père et vint s'établir à la Sorbonne. Pour sauver les apparences, elle demeurait dans un appartement séparé qui touchait à l'église et communiquait avec l'atelier de Prud'hon. Pendant quinze ans, elle ne cessa de donner à son maître les preuves d'un attachement sans bornes, d'un dévouement de tous les instants. En venant occuper la place désertée de la femme légitime, elle prit tous les devoirs de la mère de famille. Elle absorba sa vie dans celle de Prud'hon. L'admiration qu'elle avait pour le talent du peintre était aussi grande que l'affection qu'elle portait à l'homme, et ces deux sentiments se confondirent dans son âme passionnée. Sa tendresse, sa constance, son désintéressement, furent tels, qu'elle ne cessa jamais d'être entourée, par ceux qui l'approchaient, du plus profond respect et que, malgré l'irrégularité de sa position, la malignité s'arrêta devant une affection si vraie, si touchante, si profonde.

Lorsqu'elle vint demeurer à la Sorbonne, M^lle^ Mayer n'était plus de la première jeunesse : elle avait environ trente ans. De taille moyenne, très-brune, plutôt grasse que maigre, surtout dans les derniers temps, elle n'était ni belle ni même jolie; mais elle intéressait vivement par sa physionomie séduisante et piquante. Toutes les personnes qui l'ont connue

1. M^lle^ Mayer et son amie M^lle^ Ledoux ont fait beaucoup de têtes dans la manière du maître qui sont souvent données pour des originaux.




M^elle^ MEYER

Gazette des Beaux Arts
Imp. Bertauts Paris

sont unanimes sur ce point, et après cinquante ans elles sont encore sous le charme. Elle avait des yeux noirs largement fendus, très-couverts, superbes, pleins de feu, tendres et profonds; la bouche était grande, relevée aux coins et d'une grâce infinie; le nez petit, un peu sensuel et épaté. Son port, sa démarche, les traits de son visage, son teint, qui rappelait celui d'une créole, lui donnaient quelque chose de très-particulier, d'un peu sauvage, de mutin, d'*agreste*, comme me dit M^me^ Belloc. Elle était fort simple dans ses habitudes et dans sa toilette et n'avait rien d'excentrique et qui rappelât ce que nous nommons le « genre artiste. » Elle s'habillait avec goût, mais comme tout le monde, se coiffait d'une manière séante à sa physionomie, ne négligeait pas les soins indispensables à une femme comme il faut et n'allait pas au delà. La charmante ébauche que possédait M. Laperlier [1], la merveilleuse miniature qui appartient à M. Eudoxe Marcille, l'admirable dessin, grand comme nature, de M. Bellanger [2], nous la montrent conforme aux souvenirs de ses amis : vêtue d'une sorte de veste courte à large revers, ouverte par devant, avec une chemisette, dans le dessin de M. Bellanger ; d'un spencer de velours noir bordé de chinchilla, qui laisse deviner les gracieuses formes de la poitrine, dans la miniature de M. Marcille ; d'un châle brun qui enveloppe les épaules, dans l'ébauche de M. Laperlier. Dans les deux peintures, les abondants cheveux noirs de la jeune femme sont serrés au milieu de la tête par un ruban rouge, et mille boucles folles s'échappent et jouent sur les tempes et sur le front. Dans la miniature de M. Marcille, M^lle^ Mayer est ravissante. D'après une tradition qui semble très-vraisemblable, Prud'hon aurait fait cette peinture pour servir de couvercle à la tabatière de M. Mayer, père de son élève. Il était alors dans la première ferveur ; il s'y est surpassé ; il a peut-être idéalisé son modèle. Le génie du peintre et le cœur de l'amant se sont unis pour tracer ce chef-d'œuvre, et jamais on n'a rendu d'une manière plus saisissante ce sourire de la bouche et des yeux, ce sourire enchanteur, ineffable des femmes de Léonard et de celles de Prud'hon. Un détail touchant montre bien la nature de son affection et le respect qu'il portait à une personne qui bravait les jugements du monde pour se faire son humble compagne. Lorsque ce portrait lui revint, après la mort de M. Mayer, il le fit placer dans un cadre rond, et de chaque côté, dans les vides, il peignit en grisaille deux figures de femmes, dont l'une, avec une levrette, symbolise la Fidélité, et dont l'autre, tenant une colombe, personnifie l'Innocence.

1. Achetée par M. Maison.
2. C'est celui qui a appartenu à M. Carrier.

Quoique logeant dans un appartement séparé, Mlle Mayer dirigeait ouvertement la maison de Prud'hon. Elle fut pour ses enfants la plus tendre des mères; elle les adopta pour ainsi dire, les éleva et les dota. M. Eudamidas Prud'hon m'a parlé de son affection, des soins qu'elle prodiguait à la nombreuse famille avec des larmes dans les yeux. Elle avait hérité de son père quatre-vingt mille francs environ et, sans mot dire, elle puisait largement dans cette petite fortune pour mettre de l'aisance et de l'agrément dans le ménage. Elle travaillait dans l'atelier de Prud'hon, à quelques pas en arrière de lui, ébauchait ses tableaux sous sa direction ou exécutait des toiles qu'elle signait, et dont son ami lui préparait les projets et les études. C'est ainsi qu'elle peignit en grande partie la *Nymphe lutinée par des Amours*, dont M. de Boisfremont possède les dessins de la main du maître et pour l'un desquels elle posa elle-même, à ce qu'on assure. Il en est de même du pathétique tableau, *une Famille malheureuse*, qu'elle avait commencé dans les derniers temps de sa vie, et que Prud'hon termina après sa mort [1]. Elle avait du talent, comme on peut s'en convaincre en voyant *le Rêve de bonheur, la Mère heureuse, la Mère abandonnée*, au musée du Louvre, et un grand nombre de portraits qui sont entièrement de sa main, mais peu d'initiative et de personnalité. Elle ne voyait l'art que par les yeux de son maître et de son ami; elle s'efforçait uniquement de le suivre et de l'imiter, de se confondre avec lui en cela comme en toute autre chose. Aussi ses ouvrages ont-ils été souvent attribués à Prud'hon. Mais il leur manque la flamme, l'accent, le quelque chose qui saisit et qui est la marque du génie.

Après les longues journées consacrées au travail de l'atelier, à l'éducation des enfants, aux soins du ménage, à la correspondance qu'elle tenait en grande partie pour Prud'hon, devenu paresseux à écrire, on se réunissait dans le petit salon où quelques amis intimes, MM. de Boisfremont le père, Constantin [1], Trézel, l'un des plus fervents admirateurs du peintre,

1. Mlle Mayer a exposé, depuis sa liaison avec Prud'hon, en 1806 : *Vénus et l'Amour endormi, caressés et réveillés par les zéphyrs;* portrait en pied de Mme B., portrait de Mme de V.; — en 1808, *le Flambeau de Vénus;* — en 1810, *l'Heureuse Mère; la Mère infortunée;* — en 1812, une *Jeune Naïade* qui veut éloigner d'elle une troupe d'Amours qui viennent la troubler dans sa retraite; — en 1814, portrait de Mme P.; — en 1817, portrait en pied de Mme D.; portrait de Mme T. (Tastu); — en 1819; *le Rêve de bonheur;* — en 1822, portrait d'une jeune fille jouant avec un chat; portraits de Mme B., de Mlle J., de Mlle L. On connaît en outre un nombre assez considérable de tableaux et de portraits qui ne parurent pas aux expositions.

1. Constantin, le marchand de tableaux de la rue Saint-Lazare, était intimement lié avec Prud'hon, comme le prouve le billet suivant; cette intimité est utile à constater

M. et Mme Belloc, M. Voïart, M. et Mme Tastu, M. de Forbin, la famille Boivin, venaient passer la soirée. Dans ces petites réunions, c'était la peinture qui servait en général de texte à la conversation, et l'estime où l'on tenait Mlle Mayer était si grande, qu'on ne se permettait jamais aucun de ces propos d'atelier, de ces plaisanteries et de ces anecdotes douteuses dont les artistes ne sont en général pas avares et que Prud'hon, du reste, détestait. Elle avait gardé une partie des relations de sa famille et elle fit faire à Prud'hon la connaissance de quelques personnages importants : celle de Talleyrand, entre autres, dont le peintre fit plusieurs beaux portraits. Elle le prônait, s'employait pour lui avec activité, mais cependant avec un tact parfait. Prud'hon, quoique laborieux, était à l'endroit des affaires d'une singulière indolence et d'une complète incapacité; elle le poussait et l'excitait à s'occuper de ses intérêts. C'est à ses démarches qu'il dut sa nomination dans la Légion d'honneur et à l'Institut. J'ai dit que Mlle Mayer n'était pas belle; elle n'était pas non plus précisément aimable. Elle se tenait fort en arrière et ne cherchait nullement à briller. Mais lorsqu'un sujet l'intéressait, la passionnait jusqu'à la faire sortir de sa réserve ordinaire, elle s'exprimait à merveille avec beaucoup de verve, de feu, de sensibilité. La musique et la poésie l'impressionnaient vivement, et un rien suffisait pour lui mettre les larmes dans les yeux. A l'ordinaire, silencieuse, anxieuse, elle était absorbée dans sa constante préoccupation : veiller à ce que rien ne pût fatiguer ou impressionner désagréablement Prud'hon. Elle le soignait comme un enfant et le couvait pour ainsi dire, exigeait qu'on se retirât à neuf heures, et l'entourait des soins les plus délicats et du respect le plus profond. Elle était faite de contrastes. Ardente, nerveuse, son amour et sa sollicitude allaient quelquefois jusqu'à lui faire voir des fantômes; mais elle rachetait ses irritations passagères par des élans de tendresse et par de complets

car elle explique que l'artiste ait autorisé le négociant à signer les dessins qu'il était chargé de vendre, et on verra plus tard que Prud'hon avait donné cette autorisation à Constantin.

« Mardi, ce 22 novembre. — Mon cher Constantin, tu obligerais beaucoup Mlle Mayer si tu pouvais lui envoyer demain matin son tableau déverni. Elle est pressée d'y travailler avant de le livrer et il faudrait, s'il était possible, qu'il fût entièrement retouché au moment de la clôture du Salon; tu dois voir qu'elle n'a pas un instant à perdre, et M. Denon m'a déjà demandé si elle était à y travailler. Je te salue de cœur, — ton ami. « PRUD'HON.

« Nous irons te demander à dîner sur la fin de la semaine, vendredi ou samedi. Mlle Mayer m'a chargé de mille amitiés de sa part et de beaucoup de choses agréables pour Mme Constantin, auprès de laquelle tu voudras bien ne pas m'oublier[1].

1. Le timbre de la petite poste est du 22 novembre 1808.

retours[1]. Elle avait toutes les séductions, car la violence elle-même a son charme. Aussi le pauvre Prud'hon, sevré pendant si longtemps de toute affection de ce genre, se plongea-t-il tout entier dans un bonheur si nouveau pour lui, et, quoique son affection parût peu au dehors, on vit bien, lorsqu'il perdit cette incomparable amie, quelle place elle tenait dans son existence. On possède quelques lettres échangées par les deux amants dans les rares occasions où ils se trouvèrent séparés. Elles expriment la passion la plus vive, les sentiments les plus élevés, et ne pourraient qu'augmenter l'estime que méritent Prud'hon et Mlle Mayer. Malheureusement je ne puis les publier aujourd'hui. Je me bornerai à donner un billet sans conséquence adressé par Mlle Mayer à Mme Tastu,

1. Il ne faut pas se le dissimuler, Mlle Mayer, si douce et si égale d'ordinaire, était quelquefois d'une violence extrême. MM. Fillon et de Rochebrune racontent l'anecdote suivante. « .... Aux élections de 1818, le parti libéral l'emporta dans les trois colléges électoraux de la Vendée et envoya à la chambre Manuel, Perreau de la Châtaigneraye et Esgonnière, administrateur du département sous la République. Deux ans après, il voulut laisser de sa victoire un souvenir durable. Un comité organisé par M. Marchegay de Lousigny fit frapper une médaille dont chacun des trois députés reçut un exemplaire en or. D'autres en bronze furent distribués à tous les souscripteurs Quelques-uns en argent, mais en très-petit nombre, furent également offerts aux hommes les plus influents du parti.

« Le dessin de cette médaille fut fait par Mlle Mayer, l'amie de Prud'hon, et donna lieu à une scène caractéristique dont Perreau nous a conservé le récit. Manuel connaissait Prud'hon et avait voulu que cet éminent artiste dessinât les trois profils qui devaient servir de modèles à M. E. Gatteaux. Le premier croquis terminé, la femme d'un autre député, jeune personne très-jolie, fut amenée à l'atelier pour juger de la ressemblance obtenue. Le peintre des Grâces, frappé de la beauté singulière de la visiteuse, sollicita la permission de prendre l'esquisse du charmant modèle offert à ses yeux. — La séance à peine terminée, Mlle Mayer entre par hasard dans l'atelier vide, aperçoit sur le chevalet l'ébauche encore humide : frémissante, elle croit reconnaître à la délicatesse de la touche, au sentiment de volupté empreint dans le regard, que le pinceau a été conduit avec amour et d'une main émue. Prise aussitôt d'un irrésistible accès de jalousie, elle saisit le portrait, le met en pièces et détériore par mégarde le croquis de la médaille placé à côté. Prud'hon accourut au bruit, parvint non sans peine, après de longues explications, à faire rentrer le calme dans cette pauvre âme inquiète, atteinte déjà de la déplorable maladie morale qui devait la conduire bientôt à une mort si funeste.

« Mlle Mayer, quelque peu honteuse de l'aventure de la veille, se mettait le jour suivant en devoir de réparer elle-même le mal qu'elle avait fait et de dessiner les trois profils des députés de la Vendée que Prud'hon retoucha avant de les livrer au graveur. Nous ignorons si Gatteaux s'est servi de cette esquisse. » (*Poitou et Vendée*. Études historiques et artistiques, par B. Fillon et O. de Rochebrune, p. 93-94 de l'article FONTENAY-LE-COMTE, mars 1862, in-4, chez Robuchon.)

par lequel on pourra au moins juger du ton vif, agréable et affectueux de son esprit.

« Ce 27 janvier 1817. — Madame et amie. — Vous nous deviez bien légitimement ce bout de lettre en retour de notre pensée souvent tournée vers vous. Depuis votre départ nous voyagions avec vous, et la peine d'esprit que l'on ressent loin des objets qui nous intéressent balance en quelque sorte la fatigue de nos amis voyageurs.

« Nous avons su quelques jours avant votre lettre tous les détails de la réception que l'on vous a faite à votre arrivée. Votre cher papa s'est complu dans ce récit qui le comblait de joie et qui faisait également la nôtre ; nos cœurs s'épanouissaient en nous reportant au bonheur que vous deviez ressentir de vous voir entourée d'une famille pleine d'affabilité et de grâces. Nous en avons jugé par ces gracieuses surprises ménagées avec une attention si délicate dans ces premiers moments. Nous ne doutons pas un instant de tout ce qu'ils auront en retour de votre part, la nature vous ayant prodigué tant de qualités aimables. Les vœux de nos cœurs étaient bien en harmonie pour votre bonheur ; aussi votre cher Tastu, qui en est le type, partage-t-il avec vous tous les sentiments d'attachement que nous vous portons.

« A l'égard de vos deux portraits, je me persuade bien que vous pouvez les désirer, et surtout celui de la charmante mère ; patience, que le beau temps revienne, et vous ne tarderez pas à en jouir.

« Conservez-nous, Madame et bonne amie, ainsi que le cher mari, d'affectueux souvenirs ; tels qu'ils soient, ils ne peuvent qu'égaler ceux qu'il nous est doux d'éprouver pour l'un et l'autre. — Vos amis de cœur,

« C. MAYER ET PRUD'HON.[1] »

## XV.

M^lle Mayer avait rattaché Prud'hon à la vie. Depuis le succès de son plafond de Diane, son ambition s'était éveillée : il se sentait peintre, et, quoique David le nommât le « Boucher de son temps », ou « un Canova en peinture », il avait des partisans et même des admirateurs. M^lle Mayer ne cessait de l'encourager et de l'exciter. « Cette liaison, dit M. Voïart[2], arracha Prud'hon à la retraite profonde où il vivait. Car avant elle, il

1. L'original de cette lettre appartient à M. Feuillet de Conches.

2. Voïart, *Notice*, etc., p. 19.

évitait plutôt qu'il ne cherchait les moyens de se faire connaître. Les louanges et l'admiration de son élève le trouvèrent sensible; dès lors, son talent prit un nouvel essor et son génie produisit ces grands tableaux qui illustrent autant l'École française que leur auteur. »

Ce redoublement d'activité mit pourtant quelques années à se produire. Prud'hon avait envoyé, au Salon de 1802, un *Tableau de famille* (ainsi s'exprime le livret), dont nous n'avons pu retrouver la trace, et il ne reparut qu'à l'exposition de 1808. Il sommeillait dans son bonheur. Les travaux qu'il fit dans cet intervalle ont peu d'importance, et nous nous bornerons à les signaler brièvement.

Quoique Bonaparte, on ne sait pour quelle raison, n'eût pas fait exécuter cette belle composition de la Paix dont nous avons parlé, il n'avait pourtant pas oublié Prud'hon. C'est à lui qu'il commanda le portrait de Joséphine qui appartient à l'empereur actuel. Joséphine est représentée assise sur un banc naturel au milieu d'un bosquet de la Malmaison. Rêveuse, accoudée au rocher du bras gauche qui soutient la tête, l'autre bras pendant négligemment sur le corps, vêtue d'une longue robe blanche ajustée avec le goût le plus délicat, elle paraît déjà pressentir ses malheurs. La figure est un peu perdue dans ce grand paysage, l'exécution manque de force et de relief, mais la pose est d'une grâce exquise et d'une extrême distinction[1]. On possède aussi plusieurs projets pour des portraits des sœurs de Napoléon. Enfin tout prouve que, sans avoir de titre officiel, Prud'hon était le peintre préféré. Il fit à la même époque, en 1805 et en 1807, deux décorations de circonstance, l'une pour le sacre de Napoléon, l'autre pour les fêtes que la ville ordonna à l'occasion de la paix de Tilsitt, dont nous possédons les programmes écrits de sa main. Nous les publions, car ce sont les seuls documents que nous possédions sur ces ouvrages.

« Mon ami. — Les quatre figures, deux Minerve et deux Mercure représentant les Sciences, les Arts, l'Industrie et le Commerce, sont commandées dans les proportions de 34 ou 36 pouces. Il est encore temps de choisir l'une ou l'autre mesure. Veuillez me dire celle qui vous convient positivement. On s'occupe avec activité de celles en peinture et des emblèmes peints de bronze. Le transparent se fera de suite, et le tout sera prêt au moment où on voudra les placer. — Je salue affectueusement *il mio buon padrone, sono il servo suo.*

« Ce 11 brumaire an XIII. « PRUD'HON, P^tre[2]. »

1. Ce portrait a été gravé par Blanchard fils.

2. « A Monsieur, Monsieur Molinos, architecte du département de la Seine, rue

« Note d'un transparent exécuté pour l'Hôtel de ville de Paris, département de la Seine.

« Le chiffre Napoléon, resplendissant de lumière, s'arrête au signe de la Vierge; il est précédé de la Victoire au signe du Lion, et de la Paix dans celui de la Balance, avec cette inscription :

« Jam redit et virgo, redeunt saturnia regna.

« Transparent de dix pieds de haut sur neuf de large; figures de huit pieds et demi de proportion, peintes sur une toile préparée à l'encaustique.

« Invention, dessin, exécution. . . . . . . . . . . 1000 fr.

« PRUD'HON, peintre à la Sorbonne[1]. »

Cependant des ouvrages plus importants et plus dignes de son talent préoccupaient Prud'hon. Nous savons d'une manière précise que les premiers projets pour *la Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime*, qui ne fut exposé qu'en 1808, datent de 1804. Ce sujet s'était emparé de lui. Il le tourne et le retourne dans tous les sens avant d'en venir au motif qu'il adopte finalement, et il est du plus grand intérêt de suivre, au moyen des pièces qui nous ont été conservées, les transformations et les hésitations de sa pensée. C'est dans un dîner chez Frochot, préfet de la Seine, qui était resté en très-intimes relations avec Prud'hon, que lui vint la première idée de cette composition. On parlait d'un tableau destiné à la salle des assises du Palais de Justice que la ville de Paris avait l'intention de faire exécuter. On cherchait un sujet, et chacun disait son mot. Le préfet proposa ce vers d'Horace :

Raro antecedentem scelestum
Deseruit pœna.....

L'imagination de Prud'hon s'enflamme aussitôt. Il se lève de table, court s'enfermer dans le cabinet de M. Frochot, prend une plume et trace à grands traits un croquis qui enthousiasme tout le monde. Rentré chez lui, il reprit son projet, le développa, le mûrit, et, à quelques jours de là, encore tout ému et vibrant, voyant non-seulement son tableau, mais l'effet qu'il devait produire, il écrivit au préfet une lettre officielle, sorte de soumission où il explique en détail ses intentions.

Saint-Florentin, vis-à-vis l'égout, à Paris. » — Cette lettre, qui a été donnée par M. Marcille à M. Ochier, doit appartenir aujourd'hui au musée de Cluny.

1. Cette pièce porte en tête écrit à l'encre rouge : « N° 19. Arrêté du 16 août 1807. »

« 10 floréal an XIII (1804). — Aperçu du tableau destiné pour la salle du tribunal criminel au Palais de Justice.

« Trouver un sujet qui soit en rapport avec la destination d'une salle de justice criminelle et les fonctions des magistrats qui doivent y siéger; présenter à la fois des victimes, des juges et des coupables; rendre ces objets avec cette énergie d'expression qui donne à l'âme une commotion forte et y laisse une trace profonde, serait, si je ne me trompe, atteindre le but que l'on se propose dans l'exécution du tableau qui doit être placé dans cette salle.

« Plein de cette idée, mais peu satisfait de tout ce que l'histoire nous donne sur cette matière qui ne consisterait d'ailleurs que dans des faits usés ou obscurs, je m'arrête à la nature de la chose même qui, remplissant en tout point les convenances, fournit le tableau le plus énergique : il est de tous les temps, appartient à tous les peuples, s'annonce et s'explique de lui-même et présente en même temps la cause et son effet.

« Figurez-vous la vengeance publique, Némésis à l'aile de vautour, chargée de la poursuite des coupables, traînant au pied du tribunal de la Justice le Crime et la Scélératesse. La Justice armée du glaive, entourée de la Force, la Prudence et la Modération, prononce l'arrêt foudroyant qui les frappe de mort. La victime ensanglantée du crime, le poignard dans le sein, gisant sans mouvement sur les marches du tribunal même, est sous les yeux de l'homicide : il est saisi de crainte et frissonne d'horreur!... Ajoutez pour sentir l'effet de ce tableau terrible : la présence des juges, l'arrivée des coupables, l'éloquence mâle des orateurs, les émotions diverses peintes sur les visages d'une assemblée nombreuse, et vous avouerez qu'il serait difficile à l'imagination de n'être pas vivement frappée d'un tel ensemble.

« Ce tableau composé de huit figures, de la largeur de dix pieds sur huit de hauteur, destiné pour la salle principale du tribunal criminel, serait du prix de quinze mille francs. Il serait payé par tiers de cinq mille francs chaque, à trois époques différentes : la première, à la présentation de l'esquisse; la seconde, lorsque le tableau serait ébauché; la troisième, lorsqu'il serait entièrement terminé.

« Je me charge de le finir dans l'espace de dix mois à dater du jour de la présentation de l'esquisse.

« Dans l'emplacement de la salle du bas qui est de la hauteur de huit pieds sur six de largeur, on pourrait y mettre un fait historique ou autre, analogue à la justice criminelle et subordonné au sujet du haut.

« Le sujet arrêté, on en déterminerait le prix, et il serait exécuté de suite aux mêmes clauses que le précédent.

« Pour ce qui me regarde personnellement, vous devez croire que l'amour de l'art et le désir de me distinguer ne me feront rien négliger de ce qui pourra contribuer à sa perfection et le rendre digne de l'autorité qui m'en a chargé.

« PRUDHON, P$^{tre}$[1]. »

Nous possédons deux admirables dessins du projet que Prud'hon développe dans cette lettre. A l'exception de quelques variantes de peu d'importance, la partie droite est identique dans les deux compositions. Thémis assise sur un siége élevé de plusieurs marches, tenant le glaive dressé de la main droite, et de la gauche les balances posées sur son genou, est entourée de trois figures debout, qui représentent la Force appuyée à une colonne, la Prudence, avec un miroir pour attribut, et la Modération tenant un frein. Une femme, qui vient d'être mortellement frappée, est couchée au pied du tribunal, le haut du corps appuyé en biais sur les premières marches, les jambes repliées posant sur le sol; sa gorge est découverte, sa tête est penchée sur l'épaule; un enfant mort gît en travers sous son bras gauche. Dans le dessin que possède le musée du Louvre[2], la tête de l'enfant se voit plus complétement que dans celui de M. Camille Marcille, les bras de la Modération sont aussi plus largement croisés et ramenés plus haut sur le corps; on remarque encore quelques changements dans la position des pieds de la femme assassinée, mais c'est tout. Les modifications apportées à la partie gauche de la composition sont beaucoup plus considérables. Dans le dessin du Louvre, Némésis, vue de profil, le corps penché en avant comme si elle courait, amène devant le tribunal le Crime et la Scélératesse qu'elle tient par les cheveux. On n'aperçoit que la tête du Crime dont le corps est caché par celui de la déesse. Sur le devant, la Scélératesse, figure du plus beau caractère, s'est accroupie pour mieux résister, jette en avant ses deux mains épouvantées et se débat avec une pantomime terrible. Tout ce groupe est plein de vie, de mouvement et de style. Dans le dessin de M. Marcille, Némésis, ses ailes de vautour relevées, la tête de profil, le buste à demi nu, de face, tient de la main droite le criminel qu'elle montre de la main gauche et d'un geste superbe à la Justice. Lui, les deux bras roidis dans sa draperie, les jambes écartées et tendues en

1. L'original de cette lettre appartient à M. Eudoxe Marcille.

2. Ce dessin a été donné par Prud'hon à son ami Constantin, marchand de tableaux. Son fils en fit présent à M. Ledru-Rollin. Il fut acheté en 1851 par le Musée, pour le prix de 3,500 fr.

arrière, s'efforce d'échapper à la main de fer qui l'étreint. Une figure pensive (le Repentir peut-être) marche derrière ce groupe. Prud'hon n'exécuta ni l'un ni l'autre de ces deux projets. Il est probable que les quatre figures de droite qui forment bas-relief ne le satisfaisaient pas complétement. Il est certain que ce morceau est trop symétrique, d'un mauvais aspect pittoresque, qu'il se relie mal avec le reste de la composition et que l'ensemble manque de cohésion et d'unité ; mais ces deux ouvrages n'en sont pas moins au nombre des plus belles conceptions de l'artiste. La femme couchée avec l'enfant est admirable, et, dans le genre sévère, Prud'hon n'a rien fait de plus original, de plus saisissant, de plus puissant que cette Némésis vengeresse amenant les coupables devant le tribunal de la Justice impassible.

A quelques mois de là, Prud'hon avait conçu un projet plus dramatique, plus saisissant, plus parlant pour ainsi dire, et qui convenait mieux que les deux premiers au local que le tableau devait occuper. Il le décrit dans une lettre adressée, comme la précédente, au préfet de la Seine.

« Précis du tableau destiné pour la grande salle du tribunal criminel au Palais de Justice.

« La Justice divine poursuit constamment le Crime ; il ne lui échappe jamais.

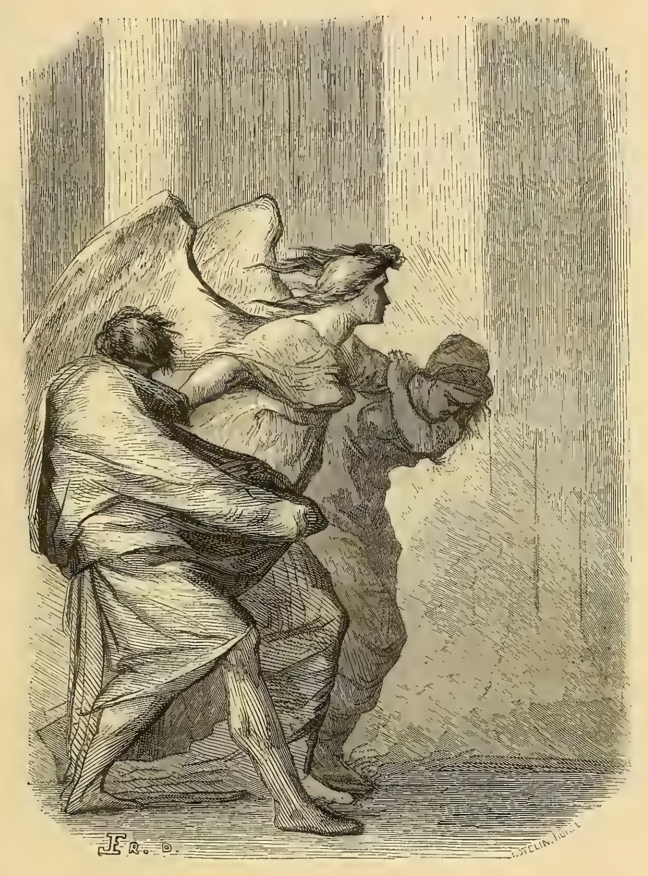
« Couvert des voiles de la nuit, dans un lieu écarté et sauvage, le Crime cupide égorge une victime, s'empare de son or et regarde encore si un reste de vie ne servirait pas à déceler son forfait. L'insensé ! il ne voit pas que Némésis, cette agente terrible de la justice, comme un vautour fondant sur sa proie, le poursuit, va l'atteindre et le livrer à son inflexible compagne. Tel est le sujet du tableau qui doit être placé dans la salle du tribunal criminel du département de la Seine.

« Ce tableau, de huit pieds en hauteur sur dix de largeur, serait du prix de quinze mille francs.

« Il serait payé par tiers de cinq mille francs, à trois époques différentes : la première, à la présentation de l'esquisse ; la seconde, lorsque le tableau serait ébauché, et la troisième, lorsqu'il serait entièrement terminé.

« Je me charge de finir dans l'espace de dix mois, à dater du jour où je recevrai l'arrêté du préfet qui décide irrévocablement de son exécution.

« Tous mes efforts seront employés dans ce tableau à répondre aux



LA JUSTICE POURSUIVANT LE CRIME.

(Dessin de Prud'hon. — Collection de M. Marcille)

intentions du Conseiller d'État, préfet de la Seine, et à le rendre, par son énergie, digne du local qu'il doit occuper.

« PRUD'HON P[tre].

« Musée des artistes, ci-devant Sorbonne[1].

« Paris, ce 5 messidor an XIII.

La commande fut enfin donnée à Prud'hon; mais soit qu'elle ait tardé, soit que le peintre n'ait pas rempli à la lettre ses engagements, ce bel ouvrage ne fut terminé que trois ans plus tard. Il parut au Salon de 1808, avec un autre tableau également admirable et d'un genre bien différent, l'*Enlèvement de Psyché par les Amours.*

Du reste, il paraît impossible qu'un ouvrage aussi considérable, qui renferme quatre figures de grandeur naturelle, étudiées avec un soin, une précision, une sévérité qui n'étaient pas dans les habitudes de Prud'hon, ait été exécuté dans l'espace de dix mois. Lorsque Prud'hon envoya son programme au préfet de la Seine, le plan du tableau n'était pas encore parfaitement arrêté; car il avait alors l'intention de représenter le criminel s'emparant de l'or de sa victime et s'assurant qu'elle avait cessé de vivre. Dans une petite esquisse pleine de verve et d'une grande vigueur d'exécution, que possède M. Moignon, sa pensée hésite encore. Ce sont bien les figures du tableau, mais elles sont perdues dans un champ beaucoup trop vaste. On voit à gauche un arbre battu par le vent, qui a disparu dans la composition définitive. C'est dans le ciel vaste et superbe, dans l'effet tragique de l'ensemble, dans l'aspect désolé du paysage que réside l'intérêt. Avec son instinct pittoresque si sûr, Prud'hon a compris qu'il fallait donner plus d'unité à la scène, la concentrer, sacrifier le fond de manière à faire dominer les personnages et à leur rendre la place absolument prédominante qu'ils doivent occuper dans un tableau d'histoire.

*La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime* est un des joyaux du Louvre et un des chefs-d'œuvre de notre École. Ce tableau est tellement connu, que je me bornerai à en rappeler les traits principaux. Dans un endroit désert, hérissé de rochers sauvages, éclairé par la lune qui se montre au milieu de lourds nuages, le meurtrier, vêtu d'une tunique et d'une écharpe flottante, s'éloigne en courant du cadavre nu de sa victime, étendue en travers au premier plan, et qu'il regarde en se retournant avec une expression de terreur. La Justice et la Vengeance fen-

1. « A Monsieur le conseiller d'État, préfet de la Seine. » — L'original de cette lettre appartient à M. Feuillet de Conches.

dent les airs et vont l'atteindre. La Vengeance porte une torche d'une main et avance l'autre pour le saisir; la Justice tient les balances et le glaive flamboyant dont elle va le frapper.

*La Justice divine* est la tentative la plus sérieuse, la plus sévère, la plus élevée qu'ait faite Prud'hon, et il ne s'est autant préoccupé d'aucun autre de ses ouvrages. Il comptait sur ce tableau pour répondre à ses détracteurs, qui le représentaient comme un intrus dans le domaine de la grande peinture. Il était encore dans toute la vigueur de son talent, encouragé, aimé, heureux, et, quoique le sujet sortît sous quelques rapports du genre où il excellait, il en a fait un chef-d'œuvre. On possède une foule de croquis, quelques dessins importants et deux ou trois esquisses qui prouvent que ce n'est qu'armé de toutes pièces qu'il entreprit ce grand travail, et avec quel soin il se prépara à l'exécuter [1].

Le motif que Prud'hon adopta en dernier lieu présentait de précieux contrastes dont il a tiré un excellent parti : les divinités vengeresses, la figure hideuse de l'assassin, celle de la victime, jeune, pure et touchante. Le tableau est simplement et largement disposé, d'une grande franchise de lignes et d'effet. C'est une composition complète, absolument trouvée, et, comme la plupart de celles de Prud'hon, elle semble avoir été conçue sans effort. Le paysage, austère et grandiose, d'une invention très-originale, très-frappante, encadre admirablement cette scène lugubre et ajoute à la terreur qu'elle inspire. Les deux divinités à demi enveloppées de draperies vertes et rouges que la rapidité de leur vol fait flotter en arrière s'enlèvent en force et dessinent sur le ciel une silhouette pleine d'élégance et de grandeur; la double lumière de la lune et du flambeau de la Vengeance les éclaire, comme le reste du tableau, de lueurs étranges et sinistres. Je n'oserai louer sans restriction le meurtrier dont le peintre a volontairement, je crois, exagéré la laideur et la vulgarité, et qui exprime à la fois la lâcheté et l'astuce. C'est une figure d'une réalité terrible et mélodramatique, à laquelle la voix publique a donné le nom de Caïn; mais il me semble qu'il eût été possible d'exprimer son caractère

1. Je signalerai entre autres les deux beaux dessins d'ensemble de M. le duc d'Aumale et de M. Léon Cogniet; la superbe étude au crayon noir rehaussée pour la figure du jeune homme au premier plan, à M. Camille Marcille, et les trois esquisses qui appartiennent à MM. Moignon et Monjean et à Mme Couvreux. Cette dernière esquisse, qui avait été donnée à Frochot par Prud'hon, est d'une beauté et d'une conservation toutes particulières. Elle est presque identique au tableau. Les jambes de la victime sont cependant plus largement croisées que dans l'ouvrage définitif : elles forment une sorte d'X d'un effet désagréable, et le peintre a très-heureusement modifié cette partie de sa composition. — L'esquisse de M. Monjean a passé par les collections Sommariva et Thouvenin.

odieux par l'expression plutôt que par les traits du visage et l'aspect extérieur de sa personne. Quant au jeune homme étendu mort au premier plan, les jambes et le milieu du corps en travers du tableau, le torse et la tête perpendiculaires au spectateur, les deux bras étendus en croix, c'est une création exquise, la personnification poétique de l'adolescence et de l'innocence. Le peintre a posé son modèle de manière à faire ressortir la beauté et la grâce de ce corps juvénile et charmant. La tête dans la demi-teinte est adorable; le torse, éclairé par la lumière blanche de la lune et dont le mouvement fait saillir les lignes suaves, les formes élégantes, la délicate et idéale structure, est un des chefs-d'œuvre de l'artiste et de la peinture : cette figure, un peu trop longue peut-être, est d'un galbe exquis, d'une couleur ravissante, et modelée avec une finesse et une souplesse qui n'ont pas été surpassées. Comme on peut s'en convaincre en examinant les parties claires qui n'ont pas changé, la facture de cet ouvrage était excellente et digne de la composition et du dessin. Malheureusement les ombres, que Prud'hon avait une propension à forcer, et qui jouent dans ses ouvrages un rôle plus important que dans ceux des peintres italiens, ont beaucoup noirci, et les jambes du criminel, quelques portions des bras, le côté droit du corps de la victime en particulier, ne présentent plus que des teintes plates et sombres où la forme se distingue à peine. Prud'hon, comme tous les peintres de cette époque, employait du bitume dans ses dessous, et cette couleur, si belle, si riche, si utile, lorsqu'elle est maniée avec discernement, travaille et se craquelle d'une manière déplorable quand on l'emploie sans précaution, et a été fatale à un grand nombre de peintures du commencement de ce siècle. Malgré le mauvais état où il se trouve, ce tableau a gardé toute sa puissance, non-seulement parce que les grandes dispositions de l'ensemble subsistent, que quelques-uns des morceaux les plus importants et les plus excellents sont intacts, mais aussi parce que Prud'hon a mis dans ce noble ouvrage cette intelligence morale, ce sentiment profond qu'il possédait à un si haut degré, et que l'intérêt de la pensée s'unit à la beauté pittoresque, la complète et fait oublier les injures du temps [1].

La légende de Psyché a beaucoup préoccupé Prud'hon. Cette ingénieuse allégorie, imaginée par quelque platonicien et popularisée par le roman d'Apulée, qui représente une jeune fille douée de la beauté du corps et de celle de l'âme, aimée par Cupidon lui-même, punie de son

1. Ce tableau a été gravé par Roger et lithographié par Marin Lavigne, Moitte et Peronard.



imprudente curiosité par les souffrances que lui inflige Vénus et par la mort, puis rendue à la vie et à son amant par Jupiter et donnant le jour à la Volupté, plaisait au peintre, chez qui la tendresse, une sensualité raffinée, délicate, s'unissaient à tant d'élévation. Cette fable ingénieuse, qu'il avait déjà traitée au début de sa carrière, dans d'importants dessins qu'il fit à Dijon pour M. Fauconnier[1], lui a fourni les motifs de deux de ses plus exquises compositions : *le Sommeil de Psyché* et *l'Enlèvement de Psyché par le Zéphir,* qui semblent former deux pendants, appartiennent à la même inspiration et doivent avoir été conçus à la même époque. Le premier de ces ouvrages, acheté par Joséphine, est resté longtemps à la Malmaison et appartient aujourd'hui à M. Dubois. Je ne m'arrêterai pas à ce tableau, qui me paraît exécuté par Mlle Mayer, sous la direction et peut-être avec la collaboration du maître. Mais Prud'hon avait fait de cette composition un très-beau dessin d'ensemble, que possède M. Galichon et que nous avons fait reproduire, ainsi qu'une ravissante esquisse qui a passé, avec une grande partie de la collection du marquis Maison, dans celle de M. le duc d'Aumale.

Dans cette esquisse, Psyché, profondément endormie, est couchée sur une draperie bleue, en avant d'une tenture rouge, qui laisse tomber d'en haut les rayons de la lune. Une draperie jaune enveloppe ses genoux. Le bras gauche est négligemment étendu ; elle tient embrassé du bras droit l'Amour, qui dort à son côté. La tête et le haut du corps se modèlent dans la demi-teinte ; la lumière blanche de la lune répandue sur son ventre et sur ses cuisses, sur les jambes et la hanche de l'Amour, éclaire aussi de ses mille caprices des essaims de Génies qui viennent contempler la jeune fille. Cette scène est pleine de mystère et de volupté décente, et il est regrettable que Prud'hon ait abandonné à son élève l'exécution du tableau.

*L'Enlèvement de Psyché par le Zéphir* est un chef-d'œuvre dans toute la force du terme. Dans aucun de ses ouvrages, Prud'hon ne s'est autant rapproché du Corrége, et dans aucun cependant il n'a exécuté d'une main plus sûre et plus magistrale une invention toute personnelle et de l'ordre le plus élevé. Psyché, à demi étendue dans une attitude qui exprime admirablement le sommeil, est transportée par le Zéphir et par trois Gé-

1. Prud'hon hésita beaucoup avant de se fixer. M. His de La Salle possède un dessin venant de la collection de Boisfremont, du plus grand caractère et certainement contemporain de l'*Enlèvement de Psyshé,* qui reproduit exactement l'un des sujets qu'il avait traités vingt ans auparavant pour son ami Fauconnier. Il représente Psyché regardant à la lueur de sa lampe l'Amour endormi. Le premier est l'œuvre d'un enfant, le second, celle du peintre parvenu à la pleine possession de son talent.

nies dans la demeure enchantée de l'Amour. Un vent léger enfle, comme les voiles d'un navire aérien, la draperie jaune sur laquelle repose son corps superbe et charmant et le voile violet qui voltige au-dessus d'elle. Sa tête, mollement couchée sur l'épaule, s'encadre de la manière la plus pittoresque dans le bras replié et dans la main qui vient s'appuyer sur le front; l'autre main pose sur le haut de la poitrine. Le groupe entier, qui effleure silencieusement une prairie tout émaillée de marguerites, se détache sur le rocher sombre du fond. Les deux plans de lumière et d'ombre, parfaitement motivés comme dans la plupart des ouvrages de Prud'hon, produisent d'admirables effets qui méritent d'autant plus d'être remarqués, que cette manière de distribuer la lumière est toute personnelle à Prud'hon et que, dans cette voie, il a précédé Géricault. Le haut du corps de Psyché, sa cuisse et le bas de sa jambe gauche, la poitrine, le bras et le pied du Zéphir qui soutient la jeune fille à droite, la tête de l'enfant que l'on voit en arrière, sont vivement éclairés ; le reste se modèle dans des demi-teintes d'une transparence exquise que rendent plus profondes quelques éclats de lumière qui jouent çà et là sur les figures. L'ensemble est presque monochrome; la tonalité générale, renfermée dans une gamme qui va du noir au blanc, est à peine réveillée par quelques colorations étouffées : la draperie jaune, le voile violet, les ailes azurées du Zéphir, le vert discret de la prairie. Ce parti pris, tout conventionnel et qui ne conviendrait pas à tous les genres de sujets, a fourni au peintre les ressources les plus précieuses pour exprimer une scène féerique, qui tient du rêve autant que de la réalité; il y a trouvé également les moyens de dissimuler certains défauts de la silhouette, entre autres l'angle rentrant formé par les jambes repliées du Zéphir, qui dessinerait une ligne désagréable à l'œil si le peintre n'avait noyé dans l'ombre cette partie de son tableau. Le dessin, à peine troublé par quelques taches de lumière, peut-être trop accusées, est d'une largeur, d'une souplesse, d'une originalité qui rappellent les plus belles œuvres de la peinture. La tête de Psyché est admirable : noble, pure, séduisante, d'une expression idéale, enchanteresse en un mot; le corps, d'un galbe plein de grandeur et d'élégance; la gorge, d'une forme parfaite; les cuisses, dans la lumière, sont des morceaux excellents et dignes des plus grands maîtres. Il faut aussi remarquer la tête adorable de l'enfant placé en arrière de Psyché et la figure entière de celui qui soutient les jambes de la jeune fille.

Pour moi, devant un pareil chef-d'œuvre, je ne puis qu'admirer, et j'ai presque honte d'avoir relevé quelques taches légères, qui disparaissent dans la splendeur de l'ensemble. Cette grande toile, si belle par l'inspi-

ration, exécutée d'une manière si puissante et si magistrale, devrait être au Louvre depuis longtemps. Sommes-nous donc si riches pour négliger de pareils trésors? Dans cet ouvrage, qui ferait l'orgueil des plus célèbres Écoles, Prud'hon a su donner un corps à la chimère, au rêve de l'imagination : ce qui est le but et le comble de l'art[1].

1. Je crois qu'il n'existe aucune esquisse de ce tableau. M. Camille Marcille en possède un magnifique dessin d'ensemble venant de la collection Odiot, qui a servi, à ce que je crois, pour la gravure de Muller et pour la lithographie d'Aubry-Lecomte. Un autre beau dessin provenant de la collection de Boisfremont, qui appartient à M. His de La Salle, présente une variante intéressante : le ventre de Psyché est couvert d'une draperie.

CHARLES CLÉMENT.

*(La suite au prochain numéro.)*



# LES PAYSAGISTES FLAMANDS

## DES XVIe ET XVIIe SIÈCLES [1]

---



Vers l'année 1630, les paysans et les promeneurs qui traversaient la forêt de Soignes, près de Bruxelles, rencontraient souvent un jeune homme assis sur une butte, une souche ou un tronc d'arbre abattu, qui tantôt crayonnait, tantôt peignait une vue d'après nature. Il avait un type aux lignes régulières, un nez bien fait, de grands yeux, une bouche énergiquement dessinée, une belle figure, en un mot, encadrée de longs cheveux qui flottaient sur ses épaules, ondoyant et se bouclant à leur guise. A ce visage il manquait seulement une pointe de finesse et un éclair de volonté. Dans un monde où il faut sans cesse lutter contre la haine, la ruse, l'envie et l'injustice, un homme qui a une expression naïve semble un homme incomplet, un chevalier désarmé. Comment pourra-t-il prévoir les embûches, se défendre au milieu du combat et défendre les siens? L'artiste laborieux qui peignait soit les détails, soit les perspectives de la grande forêt brabançonne, portait le costume de la bourgeoisie au XVIIe siècle, une souquenille attachée par de nombreux boutons, des manchettes plissées, un

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. III, 2e période, page 170.

col rabattu et noué par un cordon garni de houppes blanches, une cape enfin, bordée aussi d'un rang de boutons.

Ce jeune homme amoureux des grands arbres, des frais buissons, des vertes clairières, se nommait Jacques d'Arthois. Dans son amour sincère et patient de la nature, il allait fonder une nouvelle école de paysage, une école toute flamande, ne devant rien aux maîtres hollandais, sortie, comme leur manière, de l'observation des choses et d'un sentiment personnel.

Jacques d'Arthois (il écrivait ainsi son nom) avait vu le jour à Bruxelles en 1613. On ne possède aucun renseignement sur sa famille. Le 11 janvier 1625, il entra comme élève dans l'atelier de Jean Mertens, peintre si obscur maintenant qu'on cherche en vain dans tous les livres quelques détails qui le concernent. Son apprenti devint membre de la corporation de Saint-Luc, à Bruxelles, le 3 mai 1634. Il passe donc à tort pour avoir été le disciple de Jean Wildens, qui habitait Anvers. Peut-être eut-il quelques rapports avec lui, peut-être lui demanda-t-il des conseils ; mais il forma lui-même son talent, sous la direction de la nature. Les arbres, les halliers, les terrains sablonneux, les grands horizons de la forêt de Soignes furent ses vrais instituteurs. Cette forêt, qui, par le bois de la Cambre, atteint les murs de Bruxelles, et qui était alors bien plus vaste, occupe un sol accidenté. On trouve là en petit des effets de montagnes, des côtes abruptes, des ravins aux tons dorés, de grands étangs où sommeille le nénufar, des chênes, des ormes, des frênes centenaires et de la plus belle prestance. Les vallons de Groenendale, de Tervueren et de Boisfort, avec leurs nappes d'eau, avec leurs charmants villages, sont des sites admirables, des paysages tout faits, que la nature semble avoir combinés exprès pour les artistes. Jacques d'Arthois le comprit et fouilla ces amples bocages, ces vieilles retraites aux tons d'émeraude, comme une vaste collection d'études et de motifs.

Le petit village d'Ixelles même, qui touche à la capitale du Brabant, devenait pour lui une source d'inspirations. Il se groupait à l'est d'un étang, au fond d'une vallée. Trois longues pièces d'eau, se déversant l'une dans l'autre, recevaient les pluies, qui se précipitent en flots troublés le long des collines. Des aunes, des charmes et des peupliers, bordant les rives, formaient alentour une draperie de feuillages. Plusieurs troupes de cygnes voguaient, parmi les nénufars, sur ces lacs en miniature. Çà et là une guinguette flamande animait le rivage ; de ses bosquets garnis de tables, l'œil embrassait tout le vallon. Assis sous leurs frais rameaux, on voyait fumer devant soi les maisons d'Ixelles, escaladant une partie du coteau méridional, ou les couples amoureux naviguer dans

des barques de louage. On y passait, durant la semaine, des heures charmantes à regarder le soleil jasper les arbres de ses rayons obliques, leurs feuilles scintiller et frémir, comme poursuivies d'une inquiétude perpétuelle, et le vent promener la brume sur le paysage, ainsi qu'un voile transparent. Hélas! le goût de la symétrie, la fureur d'embellissements prétendus, qui dominent l'univers, ont effacé ou vulgarisé ces douces images! On a comblé les étangs, ouvert de larges chemins, pratiqué des remblais énormes. Une régularité prosaïque et fastidieuse a chassé la poésie d'autrefois.

Mais quelques tableaux de Jacques d'Arthois la rappellent. Voyez cette suite d'étangs, que séparent de minces chaussées. Des bouleaux qui s'élèvent à droite, un hêtre et un frêne qui montent à gauche, encadrent, pour ainsi dire, les nappes tranquilles. Un ciel nuageux et mélancolique assombrit le paysage; le vent retrousse les branches et les feuilles de quelques arbres situés au second plan. Un peu plus loin, le toit d'une chaumière, que blanchissent des tons orageux, se détache sur une nuée obscure; la bise chasse la fumée qui s'exhale de l'âtre, et qui entraîne avec elle l'imagination du spectateur. D'où vient cet effet poétique, infailliblement produit, et dans la nature et dans les tableaux, par de blanches spirales ou des banderoles de vapeurs montant parmi les feuillages ou ondoyant à travers le ciel? Pourquoi ces flocons légers emportent-ils notre esprit vers le lointain horizon? Des sylphes au vol gracieux nous feraient-ils éprouver une attraction plus puissante? Lourde créature fixée à la terre, l'homme semble toujours regretter les ailes de l'oiseau, vouloir fuir avec les nues dans l'espace sans bornes [1].

Nous sommes maintenant au bord de la Vuer, petite rivière qui naît sous les ombrages de la forêt de Soignes et la traverse. Des arbres majestueux, plusieurs fois séculaires, dominent ses flots bucoliques. Elle serpente au fond du tableau, et des collines bleuâtres ferment l'horizon. De grands nuages dorés flottent dans le pâle outremer du ciel. Des villageois en gaieté, revenant d'une noce ou d'une kermesse, précédés par un joueur de cornemuse, dansent ou cheminent le long d'une route qui aboutit au premier plan. On attribue ces figures à David Teniers le jeune; mais elles sont si rudement peintes qu'on pouvait s'abstenir de leur inventer une illustre origine [2]. La toile est magnifique, d'une couleur chaude, vive et moelleuse, que nul paysagiste n'avait encore obtenue dans l'école flamande.

1. Ce tableau, qui appartenait à M. Merighi, amateur italien, fut mis en vente rue Drouot, le 15 mai 1858, et retiré par le propriétaire.

2. Musée de Bruxelles, n° 100. Signé : *Jacques d'Arthois.*

Le site change, l'attrait ne diminue pas, et la grande forêt brabançonne, où devait résonner plus tard le canon de Waterloo, dresse toujours devant nous ses dômes de feuillage. Elle occupe ici une plate-forme naturelle, qui porte un village et commande un étang. Une grande route aux tons ocreux s'échappe de ses antres verdoyants et longe la pièce d'eau. De ce lieu découvert, le spectacle est magique : on a devant soi la nappe tranquille, réfléchissant les végétaux de ses bords, le pâle azur du ciel et les nuages blonds qui le traversent mollement. Quelques oiseaux y planent d'une aile légère. A gauche, au bout d'une prairie en terrasse, sillonnée d'un réseau de petits chemins, on aperçoit le village et sa grande église aux flèches acérées; puis, dans le lointain, à l'horizon, une bande de collines. Un seigneur et sa dame, suivis de leur enfant et d'une servante, font halte en cet endroit, et le promeneur enthousiaste montre à sa femme le poétique et moelleux tableau, bien digne de son attention [1].

Ainsi travaillait Jacques d'Arthois, le fondateur du paysage moderne. Il avait une manière de rehausser, d'animer, d'égayer les vues champêtres, que l'on ne connaissait pas avant lui, ou dont les images rustiques de Pierre-Paul offrent seulement quelques exemples, dans le vigoureux morceau du Louvre, notamment, que couronne et illumine un arc-en-ciel, et dans cette matinée brumeuse où le soleil diapre les vapeurs et la campagne de tons si magnifiques. A la monotonie de Paul Bril, de Roland Savery, de Wildens, de Van Uden et de Momper, Jacques substitua une opposition et une variété de couleurs qui vivifièrent ses toiles. Des feuillages sombres, ou empourprés par l'automne, y contrastent poétiquement avec des terrains sablonneux, avec des eaux dormantes ou des rivières éclairées, avec de bleuâtres lointains, avec des ciels d'un profond azur, que traversent des nuages aux flancs d'or. Il diversifia les tons comme les couleurs, opposa les teintes fortes aux nuances pâles, de moelleux glacis à des touches énergiques. Le relief des objets, la vigueur de l'ensemble, la justesse de la perspective, frappent de loin le connaisseur.

Une précieuse qualité distingue en outre ses paysages : le caractère. Ces vues agrestes ne flattent pas seulement les yeux, elles parlent à l'esprit un langage qui en augmente l'effet et la valeur. Le peintre a suivi à cet égard les indications de la nature. Les objets, les phénomènes de la campagne ont tous une expression morale et un sens intellectuel, en sorte que leur caractère n'est pas une illusion du spectateur, une

1. Musée de Bruxelles, nº 103.

simple apparence, mais un attribut positif. Une note aiguë et une note grave, un son doux et une clameur stridente, un mouvement brusque et un mouvement mesuré, une marche directe et une marche oblique, une sombre forêt de sapins et une forêt de hêtres aux tons clairs, un fleuve silencieux et un torrent qui gronde à travers les rochers, n'ont pas la même expression morale. Certaines montagnes sont gaies, riantes, aimables, pour ainsi dire, et parées de leur verdure comme d'un habit de fête ; d'autres sont terribles, menaçantes ou mornes, lugubres comme des Titans foudroyés. On les personnifie malgré soi. Toutes expriment la force et en donnent l'idée. L'expression des objets matériels est si évidente, qu'elle les métamorphose en symboles. Un lac des montagnes, dans son bassin protégé par les hauteurs, offre l'image du calme et de la sérénité ; une mer obscure ou livide, furieuse, bondissante, écumante, figure très-bien la haine, la rage, les convulsions du désespoir. Quelle suave mélancolie inspire une lune d'automne, couchée mollement au bord d'un nuage, avec ces attitudes de navire échoué que prend l'astre mystérieux pendant la dernière partie de son cours ! Les plus belles fleurs, les végétaux les plus remarquables ont aussi dans leur port, dans leurs formes, dans leurs couleurs, et même dans leur parfum, une expression morale. Quant aux animaux, c'est manifeste : le tigre, le crapaud, la tourterelle, le serpent, l'agneau, le renard, le hibou, la grive, le paon, le rossignol, servent d'emblèmes en toutes les langues. Et le paysage, que d'idées, que de sentiments il éveille, depuis le frais vallon où serpente un ruisseau bordé de plantes humides, jusqu'aux nappes embrasées des solitudes africaines ; depuis les plateaux où dort l'ombre veloutée des bois, jusqu'aux rudes falaises constamment battues par les vagues ! Eh bien, les plus grands paysagistes, les plus grands naturalistes du pinceau, pour employer une locution moins restreinte, sont les maîtres qui saisissent le mieux, qui rendent avec le plus de force et d'exactitude le sens voilé des choses, qui donnent à leurs ouvrages le plus de caractère et font sur le spectateur la plus vive impression morale.

Il faut que devant cette cabane isolée, au bord d'une eau lente et presque immobile, à côté des grands saules dont les rameaux projettent sur son toit une ombre mélancolique, on éprouve un désir de recueillement, la joie sourde et amère de l'homme blessé par l'injustice, l'envie, la trahison ou l'ingratitude, qui cherche un asile pour y laisser couler en paix le sang de son cœur ; il faut que devant cette fraîche campagne, devant ce chemin creux et ces blés d'or, on soit comme pénétré par un sentiment profond de la vie agreste et par le souvenir des heures charmantes que l'on a passées au milieu de la nature. On a pris place sur la

mousse, à la lisière des bois, parmi les branches d'une vieille cépée qui se projettent en corbeille. De grands chênes balancent leur feuillage au-dessus de votre tête, des buissons frémissent à quelques pas, et, derrière vous, la forêt soupire ses vagues mélopées. Le seigle et le froment couvrent toute la campagne, interrompus seulement par les lignes obscures des sentiers. Par delà cet océan d'épis entremêlés de bluets et de coquelicots, vous apercevez au loin la flèche d'un village et le sommet des toitures. La cloche tinte dans le monument rustique, la cigale l'accompagne de son aigre complainte, des flots de lumière inondent le ciel et dorent les moissons agitées par la brise. Vous êtes seul, le vent effleure votre visage : vous vous oubliez pour vous identifier avec les objets d'alentour. Il vous semble bruire avec la forêt, ondoyer avec les chaumes, resplendir avec le soleil, bourdonner avec l'insecte : on dirait que votre âme anime toute la nature, ou que la nature a pénétré jusqu'au fond de vous-même.

Quand un paysage, une scène rustique, peinte ou gravée, que le sujet en soit vaste ou restreint, ne cause et ne trahit pas d'émotion, ne jette pas dans la rêverie, ne contient pas un sens poétique, l'œuvre a une minime valeur. Son indécision, pour ne pas dire son insignifiance, atteste la médiocrité de l'artiste. Ses nerfs n'ont pas vibré, son imagination est restée froide; il n'a rien aperçu derrière les objets, sous la surface des choses; il a pris sa palette sans avoir rien à dire. Qu'importe, dès lors, cet assemblage de couleurs [1] ?

Comme Everdingen, le disciple de Roland Savery, Jacques d'Arthois sut mêler son cœur et son esprit aux formes de la nature, employer les objets extérieurs à rendre ses émotions intimes. Il parcourt toute la gamme du sentiment, depuis la gaieté jusqu'à la mélancolie. Le musée de Lille possède un tableau de sa main qui respire la joie et la sérénité [2]. De grands arbres environnent un étang où se réfléchit leur verdure. Une famille est venue se divertir au bord de l'eau, et deux jeunes gens y pêchent. Sur la gauche tourne un chemin bordé de buissons. Dans le

1. Le symbolisme de la nature a frappé l'intelligence lucide de Jouffroy. « Tous les objets et tous les phénomènes naturels, dit-il, ont un sens : ils expriment. Mais le sens qu'ils ont n'est pas toujours intelligible pour nous; nous ne comprenons pas toujours ce qu'ils expriment. Il y a beaucoup d'objets que nous n'étudions pas assez. Un arbre qui ne dit rien au premier coup d'œil, quand nous l'examinons quelque temps, nous commençons à voir qu'il n'est pas sans expression. Les artistes trouvent de l'expression dans le moindre objet, du sens où nous n'en pouvons pas découvrir.» (*Cours d'Esthétique*, 22e leçon.)

2. N° 54.

lointain, un rideau de collines bleues forme le genre d'horizon que le peintre affectionnait; puis un ciel d'un azur moins prononcé, où flottent des nues d'un jaune pâle, étend son dais léger sur la scène rustique. Des ombres très-fortes rehaussent les parties lumineuses. Il y a là une disposition particulière, un ensemble de lignes et de couleurs, que Jacques d'Arthois aimait avec passion et que lui ont empruntés les deux Huysmans.

Chez M. Courtin, à Valenciennes, on admire un très-beau paysage du maître bruxellois qui offre les mêmes combinaisons techniques, mais relevées par le style noble dont les deux Huysmans ont aussi hérité. A gauche, un massif d'arbres jeunes encore borde une flaque d'eau, où un cavalier fait boire sa monture; à droite, s'élèvent des arbres plus grands qui projettent leurs sommets en corniche et que leurs troncs grisâtres signalent comme des platanes. Entre les deux groupes un chemin, puis une autre flaque d'eau, dans laquelle se réfléchit le ciel bleu avec ses nuages blancs. A l'horizon lointain sommeille une colline d'azur. Le coloris sombre et ferme contribue à donner au site un air frappant de gravité.

Jacques d'Arthois, si oublié après sa mort, ne fut pas méconnu de son vivant. « Tous les mérites de la peinture, dit son contemporain De Bie, étincellent dans les ouvrages que notre d'Arthois sait tracer d'après nature, où l'œil d'un connaisseur peut observer une manière tout à fait originale. La muse doit faire bien haut l'éloge d'un artiste qui peint admirablement les bois, les prairies et les champs cultivés, le premier de notre siècle pour les arbres aux spacieux rameaux, pour retracer la campagne et les vieilles futaies. » Malgré un air naïf, Jacques sut très-bien tirer parti de ses ouvrages. « Ce peintre gagna beaucoup d'argent, dit Campo Weyerman; car il exécutait avec rapidité, savait faire des conditions avantageuses et presser le payement de ce qui lui était dû; il n'a pourtant presque rien laissé : beaucoup de princes et de personnages considérables venaient le voir, et il tenait à les héberger noblement; mais là où le vent pousse la flamme, les feuilles sèchent vite et les fruits tombent[1]. » Aussi d'Arthois peignait-il en collaboration avec le riche Gaspard de Crayer. Le musée de Bruxelles renferme un morceau qu'ils ont exécuté ensemble[2] : saint Hubert agenouillé devant le cerf miraculeux, sur la lisière d'un bois, prie d'un air naturel et ingénu. Des arbres magnifiques et du plus grand caractère déploient leurs branches au-dessus

1. *De Leven-Beschryvingen der nederlandsche Konst-Schilders,* t. II, p. 111.
2. N° 179.

de lui ; par-dessous leurs ramées, on aperçoit au loin une plaine bleuâtre. Ce qui donne principalement de la valeur au tableau, c'est le travail du paysagiste, c'est le massif de verdoyants colosses.

D'Arthois peignait aussi avec un autre coloriste devenu très-opulent, Gérard Zeghers ; le musée de Vienne possède un ouvrage qu'ils ont traité en commun : au milieu d'une splendide campagne, où se mêlent les eaux, les bois, les prairies, saint Stanislas Kostka, élu du Seigneur que je connais très-peu, reçoit l'hostie des mains d'un ange pendant un voyage à Rome. Dans un vieux catalogue du Belvédère, publié en 1796 par Joseph Rosa, directeur de la galerie impériale, justice est rendue au talent de Jacques d'Arthois : « Comme paysagiste, il peut être comparé aux plus grands maîtres, Titien, Claude, Gaspard Dughet, si même il ne les éclipse par son coloris et par la variété de ses effets lumineux. On voit de sa main, dans les Pays-Bas, une foule de tableaux dont la perfection émerveille les artistes et les connaisseurs [1]. » Le XVIIIe siècle, à en juger d'après cet éloge, semblait revenir sur le compte de Jacques d'Arthois et l'apprécier enfin à sa valeur. Le prince Charles de Lorraine, gouverneur de Belgique, avait réuni dans son palais dix-neuf toiles du maître. Ses qualités supérieures n'ont point échappé à Descamps : il loue sa grande manière, les belles formes, les attitudes de ses végétaux, la variété, la légèreté des ciels qui couronnent ses paysages.

David Teniers, demeurant près de Bruxelles, devint, dit-on, l'ami intime de Jacques d'Arthois ; il aimait sa façon de peindre, et souvent il introduisit des figures dans ses images pastorales, ou retoucha celles que l'hôte des frais taillis avait ébauchées.

L'artiste bruxellois mourut en 1665 [2] ; il n'était âgé que de cinquante-deux ans. Ses habitudes somptueuses l'avaient fait tomber dans la gêne.

La largeur de sa touche lui a peut-être nui auprès des personnes accoutumées aux nombreux détails de l'école hollandaise. Ayant le travail facile, aimant la dépense, il expédiait l'ouvrage quand il voyait baisser les fonds dans sa caisse. Il en résulte qu'un certain nombre de ses toiles sont rudement brossées, ont un aspect décoratif ; mais on ne doit point juger le maître habile d'après ces œuvres inférieures, qui tra-

1. Le tableau de saint Stanislas a un pendant, que le même livret décrit ainsi : « Un grand et beau paysage ; saint François Borgia y mène un de ses compagnons vers une chapelle, d'où s'élance un rayon qui les éclaire tous deux. Très bien peint, sur toile. »

2. Cette date rend très-curieux le passage où Descamps affirme que Pierre Bout et Théobald Michau ont orné de personnages les sites de Jacques d'Arthois. Pierre Bout fut tenu sur les fonts de baptême le 5 décembre 1658 ; Théobald Michau vit le jour à Tournay en 1676.

hissent la hâte et la négligence. Il faut l'étudier dans ses belles pages : il y distribue en grandes masses son coloris plein de vigueur et d'originalité ; il oppose avec un art infini la terre, l'eau, la verdure et le ciel; il choisit les sites avec un goût parfait.

Ce libre chercheur, qui a formé les deux Huysmans, n'a-t-il exercé aucune action sur le talent de Ruisdaël, marié en 1664, enseveli le 15 novembre 1681, né on ne sait à quelle époque, mais une vingtaine d'années après Jacques d'Arthois? Une comparaison immédiate, que le musée de Bruxelles facilite, semble résoudre la question. Juste en face du n° 103, que nous avons décrit plus haut, se trouve un paysage *signé* de Ruisdaël, avec figures d'Adrien van de Velde. Eh bien! c'est la même manière de peindre les troncs d'arbres et les feuillages, de disposer et de traiter les seconds plans; c'est le même ton de coloris. Pour le ciel et pour les eaux, Jacques d'Arthois a la supériorité ; ses nues sont infiniment plus vraies, plus légères; ses nappes liquides reflètent mieux la nappe d'azur, et ses terrains mieux éclairés se transforment en or sous les rayons du soleil. La même collection renferme un élégant paysage dû à Renier de Vries, élève de Ruisdaël [1]; la facture en est tellement pareille au style de Jacques d'Arthois, qu'on pourrait le lui attribuer sans aucune invraisemblance. Il était important de signaler ces origines, qui ont échappé à tout le monde.

Ainsi la Flandre a contribué de deux manières à former le talent de Ruisdaël : par Roland Savery, maître d'Everdingen, dont le paysagiste hollandais fut le disciple, et par Jacques d'Arthois, qu'il a certainement connu et apprécié.

Avant de quitter le peintre flamand, nous signalerons deux tableaux de sa main que possède le musée de Dresde [2]; tous les deux méritent les plus grands éloges. Sur le premier serpente une avenue formant, à droite, la lisière d'un bois et partant d'un carrefour, où circulent des piétons et des cavaliers ; à gauche s'élève un taillis ; un bleuâtre lointain azure l'intervalle. Le souffle humide de l'automne a empourpré ou doré les feuillages. L'extrême vigueur du coloris suffirait pour provoquer l'attention, captiver le regard et trahir le pinceau d'un artiste éminent. Le second paysage ne le cède en rien au premier : on y voit un chemin dans une antique forêt, un chariot qui le parcourt, un étang, des arbres touffus, une éminence aux tons d'ocre ; partout on admire la force et la beauté de la couleur. Une expression de calme et de solitude répand sur

1. N° 344. Signé du monogramme de l'auteur.
2. N° 1011 et 1012.

le tableau sa tranquille poésie. On doit regretter que le Louvre ne renferme aucune toile d'un maître si habile.

Corneille Huysmans, son élève et son imitateur, ayant acquis une célébrité européenne, l'a masqué aux regards des historiens. On lui administra le baptême dans la cathédrale d'Anvers, le 2 avril 1648. Son père, qui se nommait Henri, était un architecte distingué; sa mère s'appelait Catherine van der Meyden. Ayant perdu le premier de bonne heure, un oncle, chargé de sa tutelle, le plaça comme élève chez Gaspard de Witte, peintre de paysage [1].

Né cinq ans après Jacques d'Arthois, Gaspard l'imitait, et Huysmans jugea utile d'aller trouver, à Bruxelles, le maître de son maître. D'Arthois lui fit copier pour lui, pendant quelques années, des plantes, des terrains, des perspectives dans la forêt de Soignes. Quand il eut terminé son apprentissage, il alla étudier sur les bords de la Meuse, près de Dinant et de Namur, vers 1675. Van der Meulen l'y rencontra et fut si charmé de son talent, qu'il voulut l'attirer en France, le mettre au service de Louis XIV. Admirant beaucoup sa manière, il lui montrait à l'horizon une brillante destinée; mais Corneille n'accepta point ses propositions. En vain il les renouvela dans des lettres écrites de Paris : le jeune Flamand, qui ne savait pas le français et ne voulait pas l'apprendre, se retrancha toujours derrière ce grave obstacle. Son portrait prouve, du reste, qu'il devait avoir des goûts simples et tranquilles, un esprit dénué d'ambition. Sa tête rustique, au front bas, au long nez, au long menton, aux grands yeux indolents, aux sourcils très-marqués, rappelle le type du mouton. Il y avait une frappante analogie entre le caractère de son visage et la nature de ses travaux. Ses blonds cheveux tombaient de toute leur longueur sur ses épaules, les Flamands du XVII[e] siècle ayant eu le bon esprit de détester les perruques et de laisser croître leur chevelure,

1. Il avait été baptisé dans la cathédrale d'Anvers le 23 août 1618. Après avoir terminé son noviciat, il fit un long séjour en Italie et en France, de sorte qu'il fut seulement admis dans la corporation de Saint-Luc en 1650 comme fils de maître. Devenu membre de la confrérie des célibataires le 14 novembre 1655, il se maria, le 15 octobre 1658, avec Élisabeth Jacobs. Il mourut entre le 18 septembre 1680 et le 18 septembre 1681. On ne lui connaît qu'une fille, nommée Martine, baptisée à Notre-Dame le 18 août 1659. Le musée d'Anvers possède deux tableaux de sa main qui suffisent pour l'apprécier. L'un (n° 565) est une jolie vue champêtre, où règne le style de Jacque d'Arthois; l'autre (n° 566), un paysage historique avec figures à la Poussin. L'auteur a hésité entre deux manières différentes, presque opposées, indécision qui le classe parmi les hommes médiocres. Le manque de lumière, autre signe de médiocrité, donne un aspect terne et triste aux deux toiles; elles seraient agréables sans ce défaut essentiel.

pour imiter la mode française, au lieu de l'adopter. Le modeste costume de la bourgeoisie, que le théâtre a rendu familier à tout le monde dans les pièces de Molière, augmentait son expression de bonhomie et d'ingénuité. Qu'aurait-il été faire, dès lors, dans la cour somptueuse et prétentieuse de Louis XIV?

Une circonstance fortuite ou l'amour lui fit choisir pour résidence la ville de Malines : il y épousa dans l'église Notre-Dame, le 26 janvier 1682, Anne-Marie Scheppers, fille de Pierre Scheppers et de Claire van Kerkhove. Elle avait trente ans déjà, puisqu'elle était venue au monde le 2 janvier 1652. Il en eut seulement deux fils et deux filles, maigre postérité pour un homme des Pays-Bas. Le premier enfant, Pierre-Balthazar, fit son entrée dans ce monde de misère le 6 janvier 1684, et fut baptisé le lendemain à Notre-Dame ; il mourut, bien jeune encore, à Anvers, le 1er novembre 1706[1]. Son père y demeurait depuis quatre ans, et s'était fait recevoir, cette année même, dans la corporation de Saint-Luc, pour avoir le droit d'exercer librement sa profession. Dix ans après, les conseils d'un ami le décidèrent à retourner dans la ville de Malines, où il termina sa carrière le 1er juin 1727, âgé de soixante-dix-neuf ans. Il fut enterré dans l'église Saint-Jean, devant le chœur, sous la dalle tumulaire de la famille De Lange, où on grava pour lui cette épitaphe :

A la mémoire
de l'honorable Corneille Huysmans,
né d'une famille anversoise,
Peintre excellent de vues agrestes et de scènes bucoliques,
qui pratiqua son art avec tant de goût
que les plus habiles ne considèrent point ses ouvrages
sans une émotion respectueuse
et qu'on essayera vainement de les égaler[2].

La femme de Huysmans, Anne-Marie Scheppers, lui survécut longtemps : elle ne mourut que le 26 mars 1744, âgée de quatre-vingt-douze ans, ce

1. Voici les noms des autres enfants et l'époque où ils virent le jour :

2° Marie-Madeleine, baptisée à Notre-Dame de Malines le 14 juillet 1685, morte dans la même ville le 10 juin 1756, enterrée à Saint-Rombaud le 12 ;

3° Jean-Baptiste Huysmans, né dans la nuit du 1er février 1689, baptisé le 2 à Notre-Dame ;

4° Marie-Thérèse Huysmans, né le 22 septembre 1691, baptisée à Notre-Dame le 23.

2. D. O. M. et memoriæ spectabilis viri Cornelii Huysmans, domo Antwerpiani, ruralium prospectuum et rei bucolicæ pictoris primarii, qui artem adeo eleganter excoluit, ut peritissimi eam non sine quodam horrore suspiciant et cuncti frustra imitentur.

qui donne lieu de penser qu'elle ne mourut pas de chagrin. L'artiste avait légué à sa première fille (l'autre mourut, je crois, en bas âge) une belle collection de tableaux peints par lui. On connaît une gravure de sa main, représentant un paysage orné d'un piédestal : il est exécuté d'une pointe habile et d'une façon très-nette. On y voit le monogramme du peintre, un C et une H entrelacés.

« Il enrichit lui-même les sites qu'il a retracés de figures et d'animaux dessinés avec une correction remarquable dans un talent entièrement consacré au paysage, dit le critique Deperthes : aussi partage-t-il avec un petit nombre de peintres l'avantage d'avoir pu alternativement orner de beaux fonds diverses compositions historiques, et vivifier les œuvres de quelques paysagistes, par des personnages qu'il y a mis en action [1]. »

Corneille Huysmans avait un frère, maintenant ignoré de tout le monde, qui ne lui cédait sur aucun point, qui l'éclipsait même, comme on le verra tout à l'heure, par un majestueux sentiment de la nature. Né aussi à Anvers, il reçut dans la cathédrale (quartier sud), le 7 octobre 1654, les prénoms de Jean-Baptiste ; il mourut en 1711, sans avoir quitté sa ville natale et sans s'être marié. Plus jeune que son frère, ayant débuté plus tard, il abandonna seize ans plus tôt la carrière où il avait brillé. Il occupa donc moins longtemps les amateurs. Pour le distinguer de Corneille pendant sa vie, on l'appelait Huysmans d'Anvers, et on appelait Corneille *Huysmans de Malines*. Quand il fut mort, on continua de désigner ainsi l'aîné, pendant qu'on oubliait le cadet, et cette locution s'est transmise jusqu'à nous, dépourvue du sens que les contemporains y attachaient. Les uns, par suite, croient le peintre né à Malines ; les autres écrivent : « Huysmans dit de Malines, bien qu'il ait vu le jour à Anvers ; » mais ils ne savent pas d'où vient cette expression et n'en indiquent pas l'origine. Huysmans le jeune s'est trouvé en face de la postérité dans la même situation que Hubert van Eyck, et a éprouvé le même sort : Hubert ayant précédé son frère de quatorze ans sous la dalle funèbre, Jean hérita de sa gloire et le masqua derrière lui : Corneille Huysmans, décédé seize ans après Jean-Baptiste, a, sans le vouloir, confisqué tous ses travaux et aboli son souvenir. Exemple curieux d'injustice et d'erreur, qui montre, une fois de plus, comment on a écrit jusqu'à nos jours l'histoire de la peinture [2].

1. *Histoire de l'Art du paysage*, p. 477 et 478.

2. Marie-Madeleine, la première fille de Corneille Huysmans, épousa dans la cathédrale de Saint-Rombaud, à Malines, le 13 août 1725, avec dispense ecclésiastique

Corneille Huysmans doit à son maître, Jacques d'Arthois, presque tous ses effets et presque toute sa renommée. Le caractère de sa couleur, le choix de ses sites, les hautes futaies qui ombragent ses tableaux, les terrains ocreux qui forment contraste avec la verdure et le ciel, ses lointains bleuâtres, ses poétiques échappées de vue, il les a empruntés au maître bruxellois. Les œuvres de celui-ci étant très-rares en France, on n'a pu y constater les obligations de l'élève. Seulement l'exécution de Huysmans est plus soignée, plus délicate, plus magistrale en un mot, et sa couleur plus riche.

Dans l'église Notre-Dame de Malines, derrière le maître-autel, on admire un de ses chefs-d'œuvre. Il a toute la grandeur du Poussin, avec plus de naturel. Le soleil couchant le dore de ses calmes rayons; les bois, les champs, les collines ressortent dans un clair-obscur merveilleux. Les disciples d'Emmaüs prennent leur repas sur la gauche du tableau; le monument à jour, qui les environne, laisse apercevoir toute la campagne. On croit sentir la fraîcheur du soir et participer au calme profond de la nature, dans les heures sereines du crépuscule.

Le Louvre possède quatre ouvrages de Huysmans; ils ont malheureusement poussé au noir, l'impression de la toile étant vicieuse, ou les tableaux ayant été vernis, dévernis, frottés et nettoyés sans mesure, à tel point que les lignes même ont fini par devenir confuses. On ne peut donc en apprécier que la composition et l'aspect général, qui ont une grande tournure. Les spacieux terrains déployés sur deux tableaux de Van der Meulen, la *Prise de Dinant* et la *Prise de Luxembourg*, sont attribués à Corneille. La facture et la couleur ont en effet une incontestable analogie avec sa manière. La première ville ayant été conquise en 1675, l'œuvre fut peinte cette année ou l'année suivante, époque où durent se rencontrer dans le pays Van der Meulen et le jeune Huysmans. Il se pourrait donc que le paysage ait été fait par le dernier coloriste; il se pourrait aussi que le protégé de Louis XIV, vivement frappé de son noble style, l'eût imité sur-le-champ, avec la rapide assimilation d'un

pour cause d'affinité au second degré, Jean Jacques van Goorlaecken, baptisé à Saint-Rombaud, le 11 mars 1685, veuf en premières noces de Marie-Madeleine Scheppers (qu'il avait épousée dans la même église le 30 mars 1710), laquelle était née à Malines le 7 décembre 1678, et mourut le 17 février 1724, vers six heures du matin.

Marie-Madeleine et Jacques van Goorlaecken eurent un seul enfant, Madeleine Catherine, baptisée à Saint-Rombaud le 28 juin 1726, morte le 27 décembre 1784 et enterrée dans le cimetière de l'église Saint-Jean. Quoiqu'elle eût été mariée deux fois, elle ne donna le jour à aucun héritier : la famille Huysmans paraît s'être éteinte avec elle, sa tante et ses oncles n'ayant point non plus laissé de postérité.

habile praticien. Le second ouvrage autorise cette hypothèse. Luxembourg ne tomba entre les mains des Français que le 3 juin 1684; pour que le site et la ville fussent reproduits par Corneille Huysmans, il aurait fallu que Van der Meulen le chargeât d'en aller prendre une vue d'après nature, de la peindre ensuite et de lui envoyer la toile, ce qui aurait nécessité au moins une entrevue, dont il ne nous reste aucun témoignage. Cette collaboration n'aurait pu avoir lieu sans que les deux maîtres se fussent entendus.

Le musée de Bruxelles contient un paysage de Huysmans, qui a tourné au noir comme ceux du Louvre. Entre deux éminences couronnées d'arbres s'ouvre une vallée obscure, indistincte, que termine au loin un port de mer, entouré, abrité par des collines rocheuses. Un ciel d'un bleu très-sombre, parsemé de nuages très-blancs, occupe l'intervalle des feuillages et le fond de la perspective. A droite s'éboulent des terrains ocreux, déchirés par les pluies, dorés par la nature, où percent çà et là des roches aiguës. Dans les ténèbres qui envahissent la toile, on admire encore le grand caractère du paysage.

La collection publique de Hanovre en possède un que la nuit a respecté, quoique des teintes obscures l'aient un peu assombri. Des arbres majestueux, dorés et empourprés par l'automne, montent dans un ciel clair dont ils masquent la plus grande partie ; des nues légères y flottent comme de blancs radeaux. Les verdoyants colosses plongent leurs racines dans un sol tourmenté. Sur le devant, s'incline un tertre aux nuances d'ocre, au pied duquel ruminent deux chèvres, l'une debout, l'autre couchée. A droite serpente un chemin creux, où s'enfoncent deux personnages. Un étang réfléchit au loin le ciel; puis des collines d'un bleu sombre, presque noir, ferment l'horizon. Toute la facture est d'une vigueur admirable.

M. Dufraisne, à Cambrai, possède une toile magnifique de Huysmans, qui offre les mêmes qualités. De beaux feuillages roux contrastent avec des feuilles d'un vert sombre ; un tertre ocreux, une clairière où flotte seulement un demi-jour, une pièce d'eau, un lointain bleuâtre, forment le plus poétique ensemble, flattent l'esprit comme une description de Wordsworth ou de Chateaubriand, comme un souvenir du *Paradis perdu.* L'énergie, la verve de l'exécution, ne sauraient être dépassées.

Un petit travail de Huysmans, qu'on voit chez M. Middleton, à Bruxelles, montre comment l'auteur traitait le paysage quand il lui donnait de faibles dimensions. Tous les mérites s'y trouvent réunis. A droite brille un joli banc de sable d'or; à gauche se dresse un bel arbre au

tronc et au feuillage charmants. Le site se déploie dans l'intervalle. On aperçoit au loin une ruine antique, une falaise rocheuse portant une chaumière qui fume, puis des collines bleuâtres qui sommeillent à l'horizon. Les personnages sont bien touchés, les rameaux portent des feuilles vivantes et légères. Les nuances ont une extrême douceur, la délicatesse de la facture s'accorde avec la poésie de la scène.

L'histoire et la critique ayant négligé Corneille Huysmans, tous les aspects de son talent ne sont pas connus. Pour Jean-Baptiste Huysmans, on ne connaissait pas même son nom. La poétique noblesse de son frère prend sur ses tableaux une grandeur épique. Une toile acquise pour le musée de Bruxelles, en 1862, porte sa signature et une date : *J.-B. Huysmans f. 1697.* J'ai vu trente fois cette imposante églogue, et aucun paysage dans le monde ne me paraît l'éclipser. Arrêtons-nous un moment pour la contempler comme elle le mérite. Nous sommes devant une côte onduleuse, aux formes irrégulières, au sol fouillé par les pluies. Des hêtres magnifiques s'y dressent comme des colosses de verdure et perdent leur sommet dans le cadre. Deux arbres plus jeunes, moins vigoureux, ont été brisés par la tempête : il n'en reste que des tiges lacérées. Un peu plus bas, au pied de la colline en désordre, coule une petite rivière dont les flots embrassent une île de mêmes proportions. Elle tourne et disparaît sur la gauche. Son cours paisible et lent remet en mémoire les deux vers d'Horace :

Ces champs que le Liris, fleuve silencieux,
Ronge de son onde tranquille[1].

Par delà, près d'un grand chemin qui descend et vient y aboutir, s'épanouissent des arbres légers, dont la lumière traverse le pâle feuillage; puis on découvre une plaine ondoyante que bornent des coteaux d'azur. Le regard s'y enfonce, y voyage comme dans une campagne réelle, dont les tons moelleux flattent doucement la vue. Un ciel d'un bleu vif, parsemé de grands nuages blancs, couronne cette fraîche idylle et rehausse admirablement les teintes rousses des grands hêtres.

Ce beau site n'est pas désert. Sous les rameaux antiques, un berger garde trois vaches superbes, deux couchées et une debout : celle-ci a un pelage fauve mêlé de blanc, qui égaye le terrain sombre et l'endroit sauvage où elle tourne les yeux vers le spectateur. Dans la rivière, un pâtre fait boire son cheval et deux autres vaches.

Le paysage entier a une poétique grandeur, une sorte de majesté

1. Édouard de Linge: *Poésies champêtres d'Horace.*

auguste. Rien de plus vrai et, en même temps, rien de plus noble. La perspective fait illusion : jamais, sur un tableau, le regard n'a mieux plongé à travers l'espace. La vigueur et, pour ainsi dire, la fierté du coloris s'harmonisent avec l'expression générale. Les paysages historiques, où l'on a cherché le grand style, n'ont pas un style si grand, un si noble caractère. Jacques d'Arthois, Poussin, Gaspard Dughet, Corneille Huysmans sont tous éclipsés.

Une toile, que possède le musée de Dijon, m'a paru être de la même main. C'est un beau paysage, plein d'expression, de tristesse et de dignité. Deux vaches qui se lèchent mutuellement sont peintes comme les vaches de Bruxelles; quelques moutons ruminent à leurs pieds. Un coloris superbe, où la vigueur se fond dans l'harmonie, donne aux objets un relief, une solidité admirables.

Une autre toile qui orne, à Valenciennes, le salon de M. Courtin, doit être aussi de Jean-Baptiste Huysmans. A gauche, de vieux arbres, que précède un bouleau magnifique, montent comme une Babel de feuillages; à droite, une côte ravinée, abrupte, aux nuances d'ocre, se dresse superbement : les sables y glissent, des blocs de grès s'y sont éboulés, ont fait halte à mi-chemin. Quelques arbustes, qui ont pris racine dans une anfractuosité, lui forment un panache de leurs rameaux. Une nuée orageuse, fuyant au-dessus, voile le sommet d'une dernière ondée. Entre l'escarpement et le massif de vieux arbres, la mousse feutre un gros bloc de pierre, au bas duquel sont arrêtés trois personnages, deux debout et un assis. Plus loin apparaissent de nouveaux groupes verdoyants, puis des collines sombres qui se découpent sur le ciel. Partout règne une tristesse majestueuse. La sombre magnificence de la couleur se veloute d'une harmonie austère. Aucune touche, aucun effet de lumière ne rompt l'unité, ne dissémine l'attention, ne mêle une note légère à ce chant grave et solennel. L'œil quitte avec peine la grande côte ravinée, aux tons d'or sombre, et les antiques feuillages, à l'aspect mélancolique.

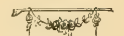
Les 6 et 7 décembre de l'année qui vient de finir, on a vendu publiquement à Anvers, dans la salle des Arbalétriers, plusieurs tableaux signés *J.-B. Huysmans*, mais je ne les ai pas vus.

Les œuvres des Huysmans (que l'on ne distinguait pas) furent tellement dépréciées dans le commerce, après leur mort, qu'on les donnait pour rien. A la vente La Roque, en 1745, deux paysages furent vendus 60 livres 2 sous, avec leurs cadres en bois sculpté et doré; deux autres paysages, encadrés de même, que l'on adjugea ensuite, rapportèrent seulement 18 livres. A la vente Menars, en 1782, on paya 80 livres deux scènes champêtres, ornées de figures et d'animaux. Une petite vue agreste

(17 centimètres de haut sur 23 de large) atteignit, je ne sais pour quel motif, la somme de 2,412 francs à la vente de Calonne, en 1788. Mais ce fut un éclair dans un ciel orageux. L'aveuglement des amateurs continua. Une grande toile de l'un ou de l'autre Huysmans, ornée de constructions, figures et animaux, fut livrée pour 42 francs, à la vente Saint-Victor, en 1823. Plus près de nous encore, en 1841, deux chefs-d'œuvre, que possédait M. Brun, furent achetés, l'un 150 fr., l'autre 180. L'année suivante, on obtint un paysage pour 121 francs, à la vente Étienne Leroy. En 1845, deux tableaux des mêmes auteurs ne furent estimés que 131 francs à la vente Meffre. Cependant un amateur dans une situation particulière, le maître d'hôtel de la maison Rothschild, s'était épris des ouvrages de Huysmans (n'importe lequel). Ayant réuni douze productions des deux frères, il les fit vendre en 1854 : elles lui rapportèrent 10,105 francs, somme respectable comparée aux sommes précédentes, puisqu'elle donne un prix moyen de 850 francs par toile. M. Thibaudeau aimait aussi les belles pages des deux Sosies toujours confondus. Il en possédait quatre, qui furent adjugées, en 1857, pour 605, 920, 1,620 et 1,350 francs.

Si l'on compare ces prix à ceux qu'atteignent les Wynants, les Ruisdaël, les Berghem, les Paul Potter, les Hobbema et les Claude Lorrain, on ne pourra s'étonner assez du caprice des amateurs, de l'ignorance et de l'inattention des écrivains, qui ont laissé choir si bas deux artistes si grands. Le fait est d'autant plus curieux, que leurs meilleurs tableaux et les meilleures toiles de leur guide, Jacques d'Arthois, sont vendus, selon toute apparence, comme des œuvres de Ruisdaël. On y appose même une fausse signature, pour mieux tromper les demi-connaisseurs. Vous en verrez une de ce genre à Cassel, dans le musée, sur une peinture excellente de Jacques d'Arthois, représentant à gauche une puissante forêt de chênes, à droite une perspective agreste; un fauconnier à cheval et deux piétons traversent le premier plan (n° 568). Je reconnus tout d'abord la manière de l'artiste bruxellois, ce qui me rendit soupçonneux pour la prétendue marque d'origine. Depuis un siècle peut-être, on fait honneur au peintre hollandais de ce beau travail, qui aurait pu mettre les critiques sur la voie de la justice et de la vérité, cette route si déserte, si mal entretenue, qu'on s'y embourbe à chaque pas.

ALFRED MICHIELS.



# SOUVENIRS DE VOYAGE

## DE NICE A GÊNES PAR LA CORNICHE

### ET UN PORTRAIT DU DANTE



Qui a vu la Méditerranée pense à la revoir et aspire après le moment où il pourra encore rêver une fois sur ses bords enchantés. Pour moi, je ne connais pas de jouissance qui puisse se comparer à celle que m'ont procurée la vue de l'aurore se levant sur ce ciel liquide, plus bleu que le ciel véritable, et l'apparition du soleil écartant avec une indicible délicatesse les voiles argentés ou rosés sous lesquels se cache un empyrée d'azur que moirent des teintes nacrées et opalines d'une incroyable finesse. A cette première heure du jour, à ce spectacle inconnu sur les froides plages de la Manche toujours enveloppées de brumes épaisses, le corps souple et dispos éprouve un sentiment délicieux de bien-être. Volontiers on passerait des journées entières, assis sur la grève, rien qu'à respirer les suaves senteurs de l'oranger et du citronnier, et à voir pétiller sur les flots azurés des myriades de paillettes d'or qui s'éteignent dans une blanche écume; et, le cœur plein d'une indéfinissable mélancolie, on voudrait pouvoir s'endormir du sommeil éternel, au doux murmure de la vague amoureuse qui vient expirer sur le rivage en lui redisant sa plainte si harmonieusement rhythmée.

Pour encadrer cette scène merveilleuse, qui dépasse toutes celles

que l'imagination peut créer, la nature a disposé, de Gibraltar à Constantinople, d'admirables coulisses, des montagnes superbes ou gracieuses, qui séduisent par la grandeur des lignes, la variété des sites et la richesse des colorations. Au touriste qui se rend de Nice à Gênes, la route de la Corniche offre en abrégé l'ensemble de ces divers genres de beauté. De Nice à Turbia, la route s'élève sur des monts pelés, sans ombre et sans végétation, déchirés par d'abrupts escarpements au-dessus desquels se balance le pin-parasol, ravinés par la violence des torrents et minés par l'incessante action des vagues qui se brisent en écume contre leur base ; montagnes dont la silhouette vive et les tons fauves présentent des aspects africains d'une âpreté chaude et violente. Mais après Turbia, le pays quitte peu à peu son aspect farouche; la côte cesse d'opposer à la mer une digue de roches calcinées par la chaleur et entassées pêle-mêle par les éboulements; elle se transforme en collines dont les pentes vertes s'inclinent doucement vers la mer et décrivent de larges arcs où les flots apportent mollement leurs dernières ondulations. Le paysage prend l'aspect d'un jardin habilement dessiné, pour n'inspirer à l'âme que des sentiments heureux et reposés. La campagne, de plus en plus riante et coquette, est parsemée d'innombrables villas et de bourgs étagés en amphithéâtre, qui agrémentent d'éblouissantes taches blanches un long rideau de verdure au-dessus duquel s'élèvent çà et là des tours crayeuses et le dôme étincelant au soleil d'une église ou d'un monastère. La route traverse des bois d'oliviers, de platanes, de lauriers-roses où s'entremêlent les palmiers, les cactus et les aloès; et tout cela est si bien ordonné, si régulièrement divisé par de petites murailles se profilant en raies blanches sur les verdoyants coteaux, qu'on se prend à désirer quelques touches plus accentuées, et qu'on appelle au milieu de cette nature amollie quelques roches arrachées aux arides falaises de Turbia ou d'Ésa.

Mais ces bourgs, qu'enveloppe un air transparent, que baigne une adorable lumière, et qui à l'horizon apparaissent comme des villes élégantes, se transforment, lorsqu'on en approche, en un tas de masures et de baraques mieux disposées pour la joie de l'aquarelliste que pour le confort des habitants. Je n'oublierai jamais l'ascension que je fis avec mon frère à travers les étroites ruelles de la ville haute de San Remo. Après avoir passé en revue toutes les échoppes de la rue basse, simples ouvertures pratiquées dans la muraille pour éclairer l'étal sur lequel se font toutes les transactions, nous prîmes la première rue en escalier qui se présentait à nous. Bientôt nous arrivions dans un quartier étrange, habité par une population misérable et ayant une physionomie toute particulière. Plus nous montions, plus les maisons s'offraient délabrées,

ALASSIO

pauvres et sales; d'ignobles loques pendillaient aux fenêtres, sans faire tache sur les façades envahies par le lichen, encrassées par une poussière séculaire. Les murailles se déjetaient, se lézardaient, surplombaient au point de nous inquiéter, si elles n'eussent été soutenues par des arcs-boutants formant des dédales obscurs, des passages voûtés que nous franchissions en nous aidant des mains. Sous nos pas, des cailloux roulaient et faisaient sortir de leurs trous les chauves-souris qui, effarouchées par le bruit de notre passage, voltigeaient autour de nous et nous effleuraient de l'aile en poussant des cris aigus. Jamais on n'admettrait que des êtres humains osent chaque jour se risquer sur ces escaliers taillés à pic, pavés comme des lits de torrents, si l'on ne savait que de l'unique fenêtre de ces cahutes, véritables nids d'oiseaux de proie étagés les uns au-dessus des autres, ils pourront contempler la mer, la mer bleue, calme, immense, et en respirer la salutaire fraîcheur.

Et cependant, le croira-t-on ? cette contrée si riche en beaux sites et en motifs pittoresques n'avait point, jusqu'à ces derniers temps, trouvé un aqua-fortiste ou un lithographe pour en reproduire les traits les plus saillants, et cette lacune existerait encore, si, récemment, un amateur émérite, qui peut prendre rang parmi les artistes, n'avait eu l'heureuse idée de la combler.

Attirée par la douceur du climat, Mme la baronne Nathaniel de Rothschild fut bientôt séduite par la beauté du paysage, et, pour sa propre satisfaction, elle se mit à exprimer, par des aquarelles d'une coloration vive et franche, les impressions qu'elle éprouvait devant cette nature brillante où chaque objet se détache sur le bleu du ciel avec une netteté de profil et une vigueur de ton que sont loin d'offrir nos brumeuses contrées. Mais conserver dans ses cartons, pour soi et pour quelques intimes seulement, les souvenirs d'un pays qui a les regrets et l'admiration de tant de voyageurs, c'était là une jouissance égoïste qui répugnait à la généreuse nature de Mme de Rothschild. Cédant aux sollicitations de plusieurs amis, elle a confié ses aquarelles à M. Durand, habile héliographe qui, par la toute-puissance du soleil, les a fait mordre dans le cuivre. L'opération a parfaitement réussi, et des vingt-trois aquarelles soumises à ce procédé on peut aujourd'hui tirer autant d'exemplaires en noir qu'en donnerait une planche gravée à l'eau-forte ou au burin.

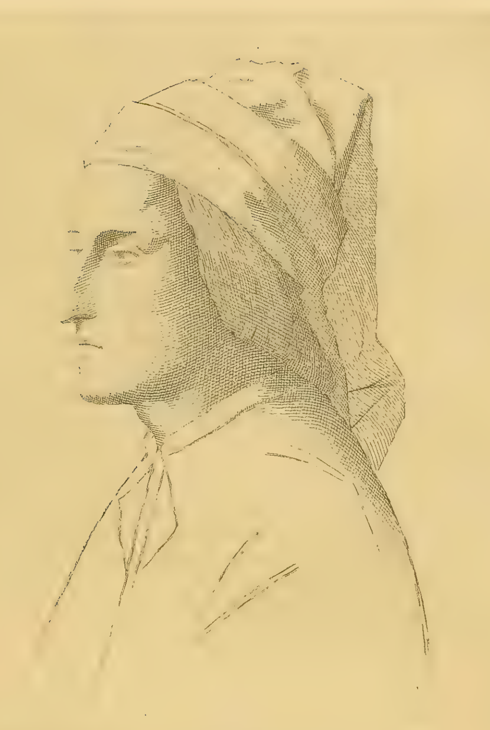
Sans sortir de Paris nous pouvons donc refaire le voyage de la Corniche et revoir, commentés par un pinceau intelligent, les endroits devant lesquels nous avons ressenti une si vive admiration : Esa, pittoresque village bâti sur un rocher qu'un précipice isole complétement du sol, et si escarpé, qu'un Anglais aima mieux payer un dédit considérable que

de continuer la téméraire entreprise d'en faire le tour à cheval ; Turbia, avec ses ruines antiques si bien disposées pour un décor d'opéra, et Monaco, véritable écueil que la Méditerranée enveloppe de toutes parts. Puis voici Menton, avec ses jardins de cédrats et d'orangers, Bordighierra, avec ses palmiers, San Remo pittoresquement assis en amphithéâtre sur une colline qui regarde la mer, Alassio, dont Decamps eût aimé à maçonner sur la toile les vieilles maisons égratignées et roussies, Finale, où l'on pénètre par un pont qui aurait arrêté Canaletti, heureux d'en prendre le croquis au passage, et enfin Gênes, si admirablement située au fond d'une rade qui reflète dans des flots d'azur sa ceinture de montagnes empourprées de violet et ses palais de marbre dorés par le soleil.

Toutes ces vues sont présentées sous un aspect large et traitées avec une fermeté et une franchise dont la planche que nous publions ne rend que très-imparfaitement le caractère[1]. Ces qualités, que l'on rencontre si rarement dans les œuvres dues à des femmes, pourraient nous étonner, nous et beaucoup d'autres, si nous ne savions de quels maîtres Mme de Rothschild aime à s'entourer. Dans le salon où elle se tient d'habitude, on ne voit point sur les murs des toiles de Boucher, de Greuze ou d'autres peintres si prisés aujourd'hui pour leurs qualités charmantes, mais des compositions de ces maîtres sévères, injustement dédaignés bien qu'ils soient l'éternel honneur de l'humanité, de ces maîtres superbes et fiers, que l'on nomme Botticelli, Ghirlandajo, Mantegna et André del Sarte. Contraste étrange! c'est une femme qui donne, dans ses salons, un asile à des œuvres que les amateurs les plus renommés écartent de leurs galeries comme trop sérieuses!

Mme Nathaniel de Rothschild semble porter une prédilection toute particulière au mâle génie de Florence. Elle aime ses sublimes penseurs, comme elle affectionne ses admirables peintres. Aussi, lors de ses voyages en Toscane, dessina-t-elle le portrait du Dante que Giotto a peint sur la muraille de l'ancienne chapelle du Bargello. En quelle année ce portrait a-t-il été fait? On ne saurait le dire au juste ; mais la présence, dans cette fresque, de Brunetto Latini mort en 1294, et de Corso Donati, chef des noirs, exilé en 1300, à côté du Dante, chef des blancs, exilé en 1302, en fixe la date entre 1293 et 1299, avant l'arrivée en Italie de Charles de Valois, lorsque Dante commençait sa réputation de poëte et d'homme politique. Béatrix devait avoir cessé de vivre depuis deux ou trois ans, et Dante la retrouvait dans ses visions, radieuse, immortelle et plus belle

1. Les vingt-trois gravures qui composent le voyage de la *Corniche* sont exécutées dans un format double de l'estampe publiée ici, dimension nécessaire à leur large facture.



Bne N. DE ROTHSCHILD DEL. — LEOP. FLAMENG SCULP.

DANTE

peint au Bargello par Giotto.

Gazette des Beaux Arts — Imp. A. Salmon Paris

que jamais. Les yeux de l'amant égaré par la douleur n'avaient plus de larmes, et son âme revivait à l'espérance. Poëte admiré pour ses sonnets et ses *canzoni* dédiés à la noble dame de ses pensées, homme politique chargé de représenter Florence dans plusieurs ambassades, Dante avait environ trente ans lorsqu'il posa devant Giotto plus jeune que lui de onze années. La sérénité de son visage dit assez qu'il était alors heureux et calme, et peut-être au lendemain de l'apparition merveilleuse qui termine la *Vita nuova* et qui lui suggéra le dessein de la *Divina Comedia.* « Après avoir écrit les vers qui viennent d'être cités, je fus visité d'une admirable vision, en laquelle je contemplai de telles choses, que je formai le propos de ne plus parler de cette femme bénie, jusqu'à l'heure où je pourrais en parler dignement; maintenant je fais les efforts qui sont en moi pour accomplir mon vœu : elle le sait. Si donc il plaît à Celui pour qui et par qui vivent toutes les créatures de m'accorder quelques années encore, j'espère dire d'elle ce qui ne fut jamais dit d'aucune autre, et quand ma tâche sera remplie, plaise au Seigneur de faire que mon âme puisse aller jouir de la gloire de ma bien-aimée. »

Tous les admirateurs du Dante sauront certainement gré à Mme de Rothschild de nous avoir permis de faire graver par M. Flameng le dessin qu'elle a fidèlement et finement exécuté d'après l'unique image authentique que nous ayons du chantre de la *Divine Comédie* à l'âge où il lui était encore permis de rêver la gloire unie au bonheur, et avant qu'il soit allé s'asseoir au foyer des Scaliger et des seigneurs de Polenta, sombre et trouvant toujours amer le pain de l'exil.

ÉMILE GALICHON.



# L'ENSEIGNEMENT DES ARTS INDUSTRIELS

## DANS L'ALLEMAGNE DU SUD[1]

---

### III

### NUREMBERG



'est un des grands avantages du morcellement territorial de l'Allemagne de varier les méthodes et les tendances artistiques, de multiplier les centres d'initiative et d'épuiser en quelque sorte toutes les faces de l'enseignement du goût. La Bavière, dont nous allons nous occuper, combat avec le même acharnement que l'Autriche, mais avec des armes différentes, et, sans nous faire sortir du sol allemand, elle découvre à nos yeux un spectacle tout nouveau. Les grands arts, la peinture surtout, pèsent sur le mouvement et entraînent à leur suite les arts industriels dont Vienne, au contraire, a proclamé l'autonomie. Ils impriment une direction particulière à toutes les branches de l'enseignement, et avec une logique parfaite ils ont modifié les moyens aussi bien que les résultats. Les écoles des arts industriels sont leurs tributaires, et servent toutes de classes préparatoires à l'Académie de Munich; les mesures de vulgarisation sont d'un ordre plus élevé et moins pratique qu'en Autriche et que dans le Wurtemberg : elles ne comprennent ni la fécondation des musées par l'enseignement oral, par les reproductions ou par les expositions ambu-

1. Voir même tome, pages 122 et 269.

lantes, ni une alliance aussi intime avec les fabricants. Ajoutez que les élèves en art industriel, forts de l'exemple des coryphées de l'école, se soucient bien plus d'inventer et de créer du nouveau que de s'inspirer des chefs-d'œuvre du passé, et vous aurez une épreuve à peu près négative du tableau que vous présentait l'Autriche.

Deux villes, en Bavière, sont à la tête de ce mouvement et se partagent le domaine du goût : Munich et Nuremberg, l'une, forte de son Musée national, de son école et de sa société des arts industriels, de son art créé de toutes pièces ; la seconde, de son école Kreling, du Musée germanique, de ses puissantes traditions. Les autres cités se rattachent plus ou moins à ces deux métropoles ; seul, Augsbourg s'inspire directement de son glorieux passé, soit dans ses constructions récentes, soit dans les branches secondaires de la décoration. La population de la Bavière enfin, prise dans son ensemble, paraît avoir compris toute l'importance de cette révolution pacifique, et, à en juger par un document déjà ancien [1], le seul que je puisse communiquer à mes lecteurs, elle ne néglige rien pour assurer son triomphe : en 1862 elle avait établi une centaine d'écoles de dessin. Si donc dans le cours de cette étude nous avons un certain nombre de critiques à lui adresser, nous les puisons uniquement dans notre sympathie pour ce beau pays, et dans notre chagrin de lui voir gaspiller quelquefois des forces qu'il devrait ménager et organiser.

Nous commencerons notre examen par les établissements artistiques de Nuremberg.

Où trouver une école et un musée d'art industriel plus admirables que dans la ville même de Nuremberg, cette Florence du nord? Où trouver des traditions plus fécondes de l'union de l'utile et du beau? Si nous consultons son histoire, elle nous en fournit mille preuves ; si nous étudions ceux de ses monuments qui sont encore debout, ils nous en offrent mille modèles. Ses plus grands artistes élevaient les professions manuelles jusqu'à eux, et les transfiguraient en les touchant ; ses artisans fixaient la poésie et la pensée dans leurs humbles ateliers ; quelles lois du sentiment ou de la proportion ont échappé au tailleur de pierres Adam Krafft ou au fondeur Pierre Vischer, dont la statue, avec le bonnet tiré

1. Circulaire du ministre du commerce invitant les écoles à prendre part à l'exposition de dessin organisée au Palais de cristal de Munich, par les soins de la *Société polytechnique* de Bavière, et de la *Société des Arts industriels de Munich.* D'après cette circulaire, le dessin était enseigné en 1862 dans trois écoles polytechniques, dans 29 écoles industrielles, dans 5 écoles spéciales de dessin et de modelage, dans les écoles normales pour instituteurs, etc., etc. ; au total, dans 90 établissements.

sur les oreilles et le vaste tablier de cuir, doit passer à la postérité la plus reculée. Ou plutôt, pour parler correctement, ces distinctions subtiles d'artistes, d'artisans, n'existaient pas. Ingénieurs militaires et mécaniciens, philosophes, peintres et savants avançaient la main dans la main, doublant leur force par leur union et soumettant devant eux le domaine infini de l'activité humaine. Leur alliance créa cette architecture si fière et si gracieuse, ce goût si raffiné et si varié, cette brillante prospérité. Plusieurs siècles durant cette fleur unique s'épanouit dans sa plus grande beauté. Puis la pensée s'émoussa, le patriotisme faiblit et l'influence italienne, si pernicieuse, sut se glisser à travers ces remparts que défendaient alors encore autant de tours qu'il y a de jours dans l'année. La main devint d'une habileté prodigieuse, et à la place de maîtres universels comme Wolgemuth, comme Dürer, on vit briller des peintres-verriers, des orfèvres et cent autres ouvriers habiles. Mais le passé continuait à tout couvrir de son égide, et l'harmonie générale n'était pas rompue. Les ravages de la guerre, les luttes intestines, la dilapidation des finances, mirent la cité au bord de l'abîme ; son merveilleux génie survivait à tous les désastres; la sculpture en ivoire, la gravure en médailles, la serrurerie, toutes les techniques possibles continuaient à enfanter des chefs-d'œuvre de goût et de fini. Au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle le nombre des miniaturistes, des graveurs, des bijoutiers de Nuremberg était légion. Les inventions les plus importantes s'y succédaient coup sur coup, et le progrès se faisait jour à travers la plus grande misère. (Singulière faculté pour cette population d'être toujours en avance, comme d'autres sont toujours en retard.) Sous la République, sous l'Empire, bien que la ruine fût imminente, cette cité vivace travaillait, cherchait toujours; elle expérimentait de nouveaux procédés industriels, établissait des écoles, car à aucune époque, a dit un écrivain aussi éloquent qu'érudit, M. de Rettberg [1], auquel j'emprunte quelques-uns des détails qui vont suivre, à aucune époque Nuremberg n'a oublié les enfants. En 1792, elle fondait une société pour l'avancement de l'industrie, et en outre une société des amis des arts; en 1793, une école professionnelle pour jeunes filles. En 1804, après de longues recherches, après des luttes qui rappellent celles de notre Bernard Palissy, un de ses citoyens, Sigismond Franck, y ressuscitait la peinture sur verre et dotait sa patrie d'un procédé qu'elle n'a pas cessé de cultiver depuis. L'art, que des actes de vandalisme et les égarements de la mode avaient failli bannir de la ville, pardonna de nouveau et consentit encore une fois à rester. La Restaura-

1. *La Vie artiste de Nuremberg*, 1854.

tion amena des temps plus heureux : en 1817 naissait la Société d'Albert Dürer; en 1819, l'École des beaux-arts se réorganisait; en 1824, la Société pour la conservation des monuments historiques commençait ses travaux. Avec Heideloff et plusieurs autres architectes éminents s'opérait une vraie Renaissance, et, quelque jugement qu'on porte sur leurs ouvrages, on ne saurait que louer leur retour aux traditions nationales.

Tel Nuremberg atteignit l'époque contemporaine, et, malgré quelques défaillances, malgré quelques excès, il conserva sa fraîcheur et sa beauté, comme une Belle au bois dormant. « Nuremberg, a dit un savant français [1], qui a su étudier l'Allemagne sans parti pris et sans préjugés, Nuremberg est plutôt une collection qu'une ville. » L'étranger qui le visite sent le culte du beau s'infiltrer en lui par tous les sens, et l'idéal vague et confus qu'il poursuivait, il le voit ici réalisé sous des formes aussi belles que variées. En parcourant ces rues, ces églises, qui sont toutes des musées, il se dit qu'il suffit de regarder pour produire, que les idées rempliront d'elles-mêmes ces moules si parfaits, que l'art doit fleurir spontanément sur ce sol sacré, et qu'invention et réminiscence y doivent être un seul mot. Quel est le téméraire qui oserait innover à Nuremberg et se prétendre meilleur que ces dix générations de grands artistes dont l'œuvre s'est maintenue intacte et jeune comme au premier jour? Quelle est l'école qui pourrait rivaliser avec cet enseignement si éloquent de tous les instants?

Mais ces grandes leçons ont été dédaignées, et la réalité a démenti des espérances si fondées. A aucune époque, pas même sous l'Empire, la ville n'a présenté un spectacle aussi affligeant, et l'art enfin poussé à bout est sur le point de lui dire un adieu éternel. L'industrie est restée, l'industrie a prospéré sur les ruines du beau tant à Nuremberg que dans sa succursale Furth. Le bon marché y a tout envahi, et l'exportation est actuellement le seul but de ses fabricants; ils défrayent de statuettes en plâtre, en carton mâché, l'Amérique et l'Asie, de madones l'Espagne; ils fabriquent par douzaines, au moyen de poncis, des tableaux qui inondent les cinq parties du monde. Du style, du fini, ils ne s'en soucient plus. La célèbre exposition des produits de l'art industriel bavarois, la Bauhütte, fondée par Heideloff en 1850, a disparu; l'édifice où elle était installée sert aujourd'hui de magasin de foin. La Société des amis des arts souffre de l'indifférence générale, et, à en juger par ceux de ses tableaux que j'ai vus à l'hôtel de ville, elle ne fait que végéter. La Société industrielle, d'ailleurs si digne d'éloges, ne s'occupe aucunement des

1. Viollet-le-Duc. *Lettres d'Allemagne,* 1856.

choses du goût; sa collection de modèles ne renfermait que quelques meubles en noyer et en chêne poli, témoignant d'un goût fort douteux et de cet oubli si commun en Bavière de la nature et des exigences des différentes espèces de bois. Quelques objets japonais et chinois (des chinoiseries à Nuremberg!) n'y figuraient que comme exemples de bon marché.

Ce n'est pas que le conflit entre le beau et l'utile n'ait aussi préoccupé les autorités de la ville. Il n'y a pas longtemps, le conseil municipal avait à délibérer sur ce problème si difficile; mais, embarrassé de le résoudre, il l'a tranché et a sacrifié un des facteurs. L'utile, qui se présentait dans l'espèce sous la forme de démolitions devant procurer un vaste emplacement, a triomphé, et on s'est mis à abattre ces admirables remparts de Nuremberg, un de ses plus beaux ornements, respectés par le temps et par les ennemis. Du côté de la gare s'ouvre déjà une large brèche.

Comment, dans cet état, Nuremberg soutiendra-t-il les regards de toute l'Allemagne, lorsque, l'année prochaine, au mois de mai, les pèlerins, accourus de tous côtés, se presseront dans son enceinte pour célébrer le quatre centième anniversaire de la naissance du plus grand de ses fils, d'Albert Dürer, et comment rendra-t-il compte du dépôt qui lui a été confié et qui, par des lois imprescriptibles, appartient à toute l'Europe intellectuelle?

Deux institutions viennent faire diversion à ce spectacle affligeant, l'*École Kreling* et le *Musée germanique;* mais elles sont isolées à Nuremberg, au point de ne lui appartenir que par le fait de leur situation.

L'École des arts industriels de Nuremberg, dite École Kreling, se rattache à l'ancienne Académie de peinture de Nuremberg (1662) et peut ainsi revendiquer la gloire d'être la première en date parmi les établissements d'enseignement artistique de l'Allemagne. Après maintes vicissitudes, elle passa, en 1852, aux mains de M. Kreling, gendre de Kaulbach, et recouvra sous sa direction une partie de son ancien éclat.

Les principes de l'école, je ne puis les exposer ici que d'une manière sommaire. Lors de mon passage à Nuremberg, le directeur était absent et l'école fermée tant à cause des vacances qu'à cause de la construction de nouvelles salles de cours, et je dus me contenter de communications verbales, d'ailleurs fort aimables, d'un des professeurs qui se trouvait là par hasard; enfin une demande écrite que j'ai adressée au directeur est restée sans réponse. Quant aux résultats, quant au goût de l'école, je m'abstiendrai d'en parler pour le même motif, quoique j'aie vu, en originaux ou en photographies, bon nombre de ses travaux, et je me bornerai

à constater avec toute l'Allemagne son habileté étonnante soit dans la composition, soit dans l'exécution.

Ce qui frappe d'abord dans l'école de M. Kreling, c'est le caractère systématique de l'enseignement, la rigueur des déductions et l'organisation vraiment vivante et courageuse dont M. Kreling est l'âme. Elle en a tous les avantages et tous les défauts. Artiste presque universel, élève de Schwanthaler et de Cornélius, à la fois sculpteur, peintre et dessinateur industriel, M. Kreling a voulu former des élèves à son image et les astreindre, au moins dans leurs premières études, à la même universalité. Improvisateur brillant, à l'invention facile, à la main sûre, il a voulu développer de bonne heure chez ses disciples l'imagination et l'originalité, et leur donner la foi en eux-mêmes. Il y a réussi. D'un côté, l'école voit sortir des élèves également distingués dans toutes les branches des arts, et maintient une alliance aussi étroite que possible entre ceux du grand style et ceux du goût. De l'autre, elle les voit produire facilement et devenir des artistes plutôt que des critiques. Et ainsi, de même que M. Kreling a érigé ses facultés personnelles en système d'éducation, de même l'école s'est personnifiée en lui et s'est appelée de son nom.

Voici quelques détails du programme[1]; ce sont autant d'anneaux de cette chaîne si solidement forgée : la direction exige que les élèves sachent dessiner en entrant à l'école, et qu'ils se soumettent à un examen ; elle les surveille, étudie leurs aptitudes, leurs forces, et cherche à mettre chacun d'eux dans la voie qui convient le mieux à ses aspirations : elle fait des architectes, des peintres, des sculpteurs de ceux qui sont le mieux doués, des artistes industriels des autres. Grâce à la multiplicité de son enseignement, elle peut favoriser, dans une certaine mesure, les vocations les plus diverses. L'œil vigilant du directeur pénètre partout. Tous les élèves indistinctement sont tenus à de fortes études de dessin. Le dessin d'après l'estampe est banni de l'école, et, dans le modelage même, la copie littérale est défendue. (On modèle d'après des dessins ou d'après l'antique, mais toujours sur une échelle différente.) Dans cette excellente

1. Le programme imprimé de l'école est malheureusement d'une confusion extrême; celui que j'ai pu me procurer a été fait à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris, et par conséquent rédigé en français : c'est dire qu'il est plus inintelligible que s'il était écrit en allemand tout pur. En 1869, l'école comptait une douzaine de professeurs et maîtres, et de 130 à 150 élèves. Elle a ses ateliers de modelage, de photographie, de menuiserie, de fonderie en bronze à elle, et s'en sert pour reproduire et pour publier les modèles et les travaux de ses élèves. L'État s'est chargé de son budget, et la ville de Nuremberg, de l'entretien et des agrandissements de ses bâtiments.

méthode se trouve en partie le secret du succès de l'école Kreling. Les modèles employés sont généralement composés dans l'établissement même[1]. Les premiers en date sont l'œuvre de M. Kreling en personne. Plus tard, lorsque ses disciples devinrent ses collègues (car l'école recrute de préférence ses professeurs dans son propre sein), ils en inventèrent à leur tour, et la collection va s'augmentant sans cesse des travaux les plus réussis des élèves. De là une grande homogénéité et un ensemble parfait. Mais quoi! si le point de départ était faux, l'école ne s'éloignerait-elle pas de plus en plus de l'antique qu'elle n'étudie pas, ou guère, et de la nature qu'elle ne voit qu'à travers les yeux de M. Kreling, et ne tournerait-elle pas dans un cercle vicieux? Ou bien, dans ce mouvement incessant, l'accession continue de nouveaux éléments ne modifiera-t-elle pas l'itinéraire primitif et ne la détournera-t-elle pas finalement de la bonne voie? Le danger est égal dans les deux cas.

Le dessin et la peinture, d'après le modèle vivant, tiennent une place d'honneur et sont enseignés par le directeur même ; la composition et les exercices pratiques de peinture forment également l'objet d'études approfondies, ainsi que ceux des arts industriels qui se rattachent à la peinture, la peinture sur verre surtout, qui fleurit encore de nos jours à Nuremberg. Deux professeurs spéciaux enseignent la gravure au burin et la gravure sur bois. Dans la division de plastique on apprend le modelage d'ornements et celui de figures, la sculpture en pierre, en bois, la fonderie. Des ateliers particuliers correspondent à ces différents genres. Dans la classe d'architecture enfin, les élèves étudient : les uns, la construction proprement dite ; les autres, les industries qui s'y rattachent, l'ameublement, par exemple, « *avec préférence marquée pour la Renaissance et les styles du moyen âge.* »

On voit, par ce qui précède, que l'école, tout en touchant aux points les plus élevés de l'art, n'en cultive pas moins les branches les plus modestes, et qu'elle ne perd pas de vue la pratique. Elle exerce même ses élèves à exécuter leurs esquisses les plus réussies, et accepte des commandes du dehors. Elle a déjà pourvu d'autels, de chaires, de tabernacles, de lustres, de crucifix, etc., toutes les églises des environs, et de projets d'édifices, de meubles, d'ornements divers, une foule de villes et de particuliers de l'Allemagne. A quelque point de vue donc qu'on l'envi-

1. C'est du moins ce que m'affirmait le professeur qui m'a fourni ces divers renseignements. Le programme imprimé porte que dans « la classe inférieure on enseigne « le dessin d'après l'antique; dans la supérieure, d'après les modèles du moyen âge. » Le même programme ajoute que l'on se sert aussi de la collection royale et de la collection urbaine.

sage, elle forme, avec ses prédilections un peu exclusives pour le gothique pur et pour la Renaissance mitigée de gothique, une excellente pépinière d'artistes industriels.

Le *Musée germanique*, dont le siége est à Nuremberg, est une des créations les plus majestueuses qu'on puisse trouver. Il se propose plus que la glorification d'une maison régnante, ou d'un pays aux limites tracées par la politique non par la nature : il embrasse la Germanie tout entière, l'Autriche aussi bien que la Prusse, la Suisse, les Pays-Bas aussi bien que l'Alsace et la Lorraine[1], et il franchit même les frontières de ce domaine déjà si vaste pour rechercher chez les peuples voisins les idées ou les produits qui ont influencé l'Allemagne, tels que l'architecture gothique de la France, les tissus des Byzantins, des Arabes, des Italiens, les verres vénitiens du XVII^e siècle. Il apporte donc l'esprit le plus large et le plus élevé dans la poursuite de son but, qui est de reconstruire un tableau complet de la vie de l'ancienne Allemagne. Image idéale d'une grande nation qui tient une place brillante dans l'histoire de la civilisation, il représente par suite un des facteurs les plus importants de l'art moderne et rentre de plein droit dans le cadre de ce travail.

L'origine du Musée germanique remonte au grand congrès archéologique et historique que cent quarante des principaux savants allemands ont tenu à Dresde, sous la présidence du roi actuel de Saxe, en août 1852. Le baron d'Aufsess, qui nourrissait depuis de longues années l'idée de fonder une institution d'élite consacrée au passé de son pays, entretint l'assemblée de ce projet magnifique et lui soumit son plan, qui pouvait se formuler comme suit : 1° établir un répertoire des sources relatives à l'histoire, à la littérature, aux beaux-arts de l'Allemagne, depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1650 ; 2° réunir à l'appui des archives une bibliothèque, une collection archéologique et artistique ; 3° répandre la connaissance de ces matériaux par des publications, des manuels et d'autres moyens. Il fit appel aux sentiments patriotiques de l'assemblée, et, prêchant d'exemple, il offrit de prêter au nouveau musée, pour une période de dix ans, les vastes collections dont la formation avait rempli une partie de son existence. L'assemblée, confondant toutes les rivalités politiques dans un commun enthousiasme, vota la création immédiate d'un Musée germanique, et choisit pour son siége une ville que désignaient sa position centrale et son glorieux passé, Nuremberg. Dès le 18 février 1853, le gouvernement bavarois put approuver la nouvelle institution qui venait

1. Jusqu'à leur annexion à la France.

réclamer son hospitalité bien connue; un peu plus tard, la diète de Francfort lui décerna le titre d'établissement national, et le 15 juin de la même année eut lieu l'inauguration solennelle[1].

Les collections du baron d'Aufsess formèrent un premier noyau que des dons et des subsides importants accrurent rapidement. Le roi de Saxe donna au musée né sous ses auspices des marques nombreuses de sa sympathie; les sacrifices que lui fit le roi Louis Ier de Bavière se montèrent à 67,000 florins, près de 145,000 francs. Six cents éditeurs allemands s'engagèrent à lui fournir gratuitement toutes leurs publications, et les différents États de l'Allemagne s'inscrivirent pour des cotisations considérables. (La Bavière accorde près de 7,000 francs par an, la Prusse, 22,500 francs.) En 1857, la situation était devenue si prospère que le musée put acquérir un édifice aussi irrégulier que vaste et imposant, le grand couvent des Chartreux, fondé en 1380, par un riche commerçant de Nuremberg. En 1864, il s'assura définitivement, moyennant la somme de 248,600 francs, les richesses que M. d'Aufsess lui avait jusque-là confiées à titre de prêt. Parmi les libéralités dont il a été l'objet dans ces derniers temps, nous citerons celle que lui a faite le Sultan. Il lui a gracieusement octroyé de prendre dans l'île de Rhodes et à Constantinople quelques pièces fort curieuses pour l'histoire du moyen âge occidental, surtout des armes.

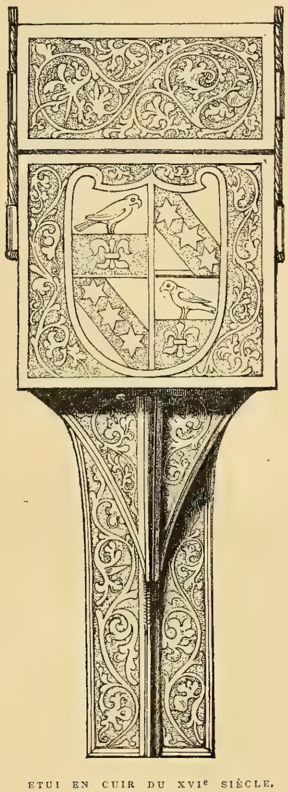
Grâce à ces encouragements si nombreux et si variés, le Musée germanique pourra bientôt rivaliser avec les plus grands musées de toute l'Europe. Ses collections sont immenses, si l'on tient compte de leur multiplicité, ses revenus satisfaisants[2], son action efficace, et son développement, pour avoir été si rapide, n'a nullement épuisé la vigueur de sa constitution.

La souveraine du Musée germanique est, comme nous l'avons dit, l'histoire, mais l'histoire dans le sens le plus étendu du mot, comptant

1. La bibliothèque, les archives, les collections de sceaux, de monnaies et d'estampes furent installées provisoirement dans une belle maison du XVIe siècle, la maison Topler; les antiquités religieuses, les meubles, armes, poteries de la collection Aufsess, dans la tour du Thiergartner-Thor.

2. Ils sont de 80 à 100,000 francs par an. Le dernier compte rendu que j'ai sous les yeux embrasse une période de dix-huit mois, et porte en recettes une somme de de 59,865 florins (près de 130,000 francs); les entrées y figurent pour plus de 8,000 francs. Les principales dépenses sont : publications, 2,968 florins; acquisitions et travaux : pour les archives, 1,766 florins; pour la bibliothèque, 3,815 florins; pour les collections, 6,493 florins. Le musée est administré par deux directeurs et par un comité de vingt-huit membres. Depuis la dissolution de la Confédération germanique, il est placé sous le protectorat du roi de Bavière.

comme attributs les beaux-arts, la littérature, l'archéologie, etc. Elle constitue l'ensemble, et les subdivisions que nous venons de nommer doivent se soumettre à l'ensemble et se pondérer entre elles dans une



ETUI EN CUIR DU XVI^e SIÈCLE.

(Musée germanique.)

juste proportion. Tout en réclamant leur part dans les études spéciales, elles doivent se fondre en une forme supérieure qui les embrasse toutes, et culminer dans la science par excellence, dans l'histoire.

D'après le programme, la mission que remplit le musée pour arriver à ce but est triple et comprend : 1° la confection d'un répertoire; 2° la réunion de collections; 3° la mise en œuvre et la vulgarisation des documents. Mais en réalité elle me paraît être simple et une; les deux premiers moyens n'en forment qu'un seul et peuvent se résumer ainsi : le musée recherche tous les matériaux d'études, en nature et en originaux, si c'est possible, sinon en copies ou en extraits. Le troisième moyen, à son tour, me semble la conséquence forcée des précédents : de nos jours, un musée ne doit plus seulement exposer à la vue les objets qu'il possède, il doit les expliquer, les vivifier et leur assurer une influence active sur l'éducation du public; autrement, il s'arrête à mi-chemin.

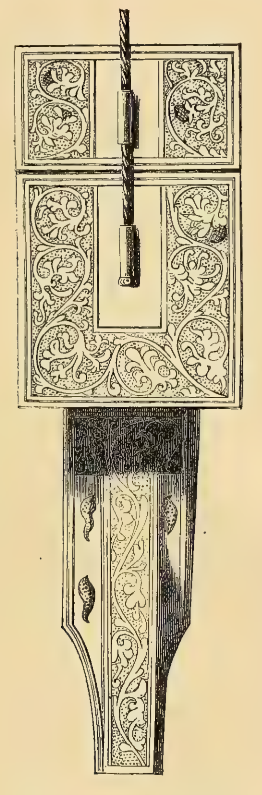
A ces différentes manifestations d'une même idée correspondent les archives, la bibliothèque, les répertoires, le musée proprement dit, les publications. Nous insisterons sur les deux derniers auxiliaires seulement; quant aux autres, comme ils ne rentrent pas dans notre programme, nous en dirons seulement ce qui est indispensable pour l'intelligence du système dont ils forment des éléments essentiels.

La bibliothèque du Musée germanique, quoique de fondation toute récente, compte déjà 60,000 volumes, et offre des matériaux fort complets pour l'étude des différentes branches de l'histoire. On y remarque 3,800 incunables (antérieurs à 1536) et 1,400 manuscrits plus ou moins précieux.

La confection si laborieuse des répertoires occupe plusieurs savants et artistes. Les uns inventorient les manuscrits des bibliothèques allemandes et réunissent des matériaux divers; les autres vont copier les monuments les plus curieux d'architecture, de sculpture, d'art industriel. La collection de leurs dessins et de leurs photographies, jointe à celle des vues gravées, s'élève à 100,000 pièces environ, et forme l'histoire la plus complète de l'art allemand; grâce à son excellent classement, elle rend des services égaux aux archéologues et aux artistes, et facilite cet inventaire artistique de l'Allemagne que le Musée germanique est chargé de dresser. Un répertoire iconographique de 60,000 calques et dessins au trait reprend en sous-œuvre et complète l'histoire des genres secondaires; il nous offre par exemple, sous un volume restreint, le développement complet du *lit*, depuis les Romains jusqu'aux temps modernes, et toutes les formes que nous connaissons de ce meuble, soit par les miniatures du moyen âge, soit par les estampes, soit enfin par les originaux qui sont parvenus jusqu'à nous. Autre exemple : pour un nombre déjà considérable de personnages historiques il nous donne la reproduction sommaire des portraits peints ou gravés, des armoiries, des sceaux, médailles, etc. L'esprit critique que la direction apporte dans ces sortes de travaux la préserve de s'égarer dans un labeur infini et en somme ingrat, s'il était poussé trop loin.

Nous arrivons aux beaux-arts. Quoiqu'ils ne soient que des accessoires de notre musée, ils occupent en lui et pour eux une place capitale. L'installation seule du musée éveille chez le visiteur les sentiments les plus poétiques et le dispose à savourer les beautés des chefs-d'œuvre exposés dans ses vitrines. Quel charme n'exerce pas sur nous ce vieux couvent, si vaste, si irrégulier, si pittoresque, avec sa décoration simple et mâle, avec ses jeux de lumière si variés. Au centre s'étend une nef bien éclairée, voûtée en tiers-point, et ornée d'une fresque magistrale de Kaulbach, qui

n'a que le tort de jurer trop avec son entourage, *Othon III visitant le tombeau de Charlemagne;* à l'abside, ce sont des chapelles basses, recevant un jour mystérieux; à l'autre extrémité, au-dessus du portail, une tri-



ÉTUI EN CUIR DU XVI^e SIÈCLE.

(Musée germanique.)

bune contient le commencement de la galerie de tableaux et relie les bâtiments placés à la droite et à la gauche de l'église ; autour du tout règne un immense cloître, dont les baies trilobées versent à pleins flots la lumière sur les trésors qu'il abrite. C'est, avec des variantes, la distribu-

tion capricieuse et fantastique de l'hôtel de Cluny, et, au Musée germanique comme chez nous, la direction a su tirer un parti avantageux des moindres coins et recoins, pour mettre certains objets en relief, pour en noyer d'autres dans un milieu approprié, pour les espacer ou les resserrer selon les rigueurs du goût et de l'étude.

Le tableau que nous présentent les milliers de produits contenus dans ce milieu fantastique est aussi éloquent que fidèle. Les mœurs, les sciences, la jurisprudence, l'art militaire du passé, y reflètent leurs formes extérieures les plus saillantes. Une salle renferme les instruments de torture; une autre, ceux qui servaient aux astronomes, ou mieux aux astrologues; une troisième, les instruments de musique, et ainsi de suite. De nombreux insignes nous retracent l'histoire des corporations ouvrières, qui viennent seulement d'être supprimées en Allemagne. Enfin, en nous plaçant au point de vue spécial de ce travail, nous trouvons une moisson des plus riches : malgré la multiplicité des monuments étrangers à l'art, les créations du beau se dégagent immédiatement, grâce à leur disposition ingénieuse, et grâce aussi au triage que le temps a opéré parmi ces œuvres, appartenant déjà toutes à une époque assez reculée (en général antérieures à 1650), et ces créations, nous pouvons l'affirmer, sont nombreuses. Des originaux forment les jalons des différentes branches de l'art industriel, et, par une inspiration excellente, le musée a rempli les intervalles avec des reproductions, afin de pouvoir exposer au public des séries complètes : telle est, par exemple, la collection d'ivoires, qui renferme un choix remarquable d'originaux et de moulages, et qui peut exercer une heureuse influence sur la marche de cet art aujourd'hui encore cultivé à Nuremberg. Telle est encore la grande plastique : outre de superbes statues en bois polychrome, outre de belles pierres, de belles plaques gravées funéraires, nous y rencontrons les copies[1] des

1. Je ne saurais entièrement être d'accord avec la direction, relativement à la place que les monuments mêmes de Nuremberg doivent occuper dans la série de ces reproductions. La direction les considère comme éléments d'études, pour ainsi dire acquis au musée par le fait de leur proximité, et elle préfère réunir des moulages d'œuvres de l'École rhénane, de celles de Saxe, d'Autriche, etc. Je voudrais au contraire qu'elle fît exécuter des moulages de ceux des chefs-d'œuvre indigènes qui sont le plus exposés à la ruine. Au célèbre cimetière Saint-Jean se trouvent une foule de plaques funéraires en bronze, présentant la plus grande valeur artistique (par exemple, celle qui recouvre le tombeau de Jamitzer, et qui est l'œuvre même du maître) ; la plupart d'entre elles sont aujourd'hui à fleur de terre et s'usent de jour en jour. Rien de plus facile que d'en prendre des empreintes et de les transmettre à la postérité, au moins dans leur état actuel.

Je me plais d'ailleurs à reconnaître que, dans certaines branches, Nuremberg est

principaux chefs-d'œuvre du moyen âge allemand, par exemple des célèbres portes du dôme de Hildesheim.

Parmi les tableaux peu nombreux du Musée germanique, je n'en signalerai que deux, un *Christ sur la croix*, une des plus *jolies* œuvres de l'école de Cologne, et une *Mise au tombeau*, que le catalogue donne à l'école de Bohême. Cette attribution seule m'a intéressé à ce dernier ouvrage, qui est d'une lourdeur extrême, mais elle n'a pu me convaincre entièrement; les tableaux et les miniatures que j'ai vus, tant de l'école primitive de Bohême que de l'école contemporaine de Charles IV, présentent des types et des procédés fort différents de ceux de l'œuvre en question (notamment dans les parties lumineuses, si transparentes qu'elles laissent apercevoir le fond), et surtout une poésie dont on ne trouve ici nulle trace.

La division des estampes est riche de 20,000 pièces anciennes, et renferme des nielles, des gravures en criblé, les états les plus rares du maître E. S., de M. Schœn et d'autres, toutes les pièces connues du maître P. P. W., dont l'œuvre complet ne se retrouve qu'à la Bibliothèque impériale de Vienne. Les dessins aussi nous offrent mainte production curieuse de l'École des Van Eyck (entre autres une Vierge, que M. J. Weale attribue à Jean Van Eyck), de celle de Nuremberg (Jean de Kulmbach, Virgile Solis, etc., etc.) Les deux dessins à la plume qui portent le nom de M. Schœn, un saint Michel tuant le dragon et une sainte Catherine, rappellent ceux qui sont attribués au même artiste, au Cabinet des estampes de Munich, mais nullement ceux du Musée de Bâle, les seuls, à mon avis, qui doivent servir de criterium pour l'authenticité des ouvrages du maître; ils manquent d'âme et de facture.

Le Musée germanique nous raconte fort bien l'histoire du livre, et produit à l'appui de sa narration les plus anciennes impressions xylographiques, puis de belles illustrations, des reliures avec ornements en argent, gaufrures, etc. Quant aux vitraux peints, j'aime mieux aller les étudier à l'église de Saint-Sebald ou à celle de Saint-Laurent, et, quant aux émaux cloisonnés, je crois qu'on en chercherait vainement une trace dans ses collections [1]. Pour les tissus, le musée ne craint aucune compa-

parfaitement représenté au Musée germanique; ainsi il a fourni 80 pour 100 de médailles et des portraits gravés, une grande partie de l'orfévrerie religieuse et profane, presque tous les poêles, etc. Mais aussi l'art de Nuremberg est l'art de toute l'Allemagne.

1. Ajoutons toutefois que, fidèle à ses habitudes essentiellement didactiques, le Musée a fait exécuter des calques coloriés des plus beaux vitraux allemands; il en expose déjà un certain nombre d'après les vitraux de Cologne, d'Augsbourg et de différentes villes d'Autriche.

raison ; il a choisi les plus beaux échantillons de l'inépuisable collection du chanoine Bock (70 pièces), il en a ajouté d'autres de la collection Ritgen et il a doublé la valeur du tout par l'excellent catalogue illustré [1]



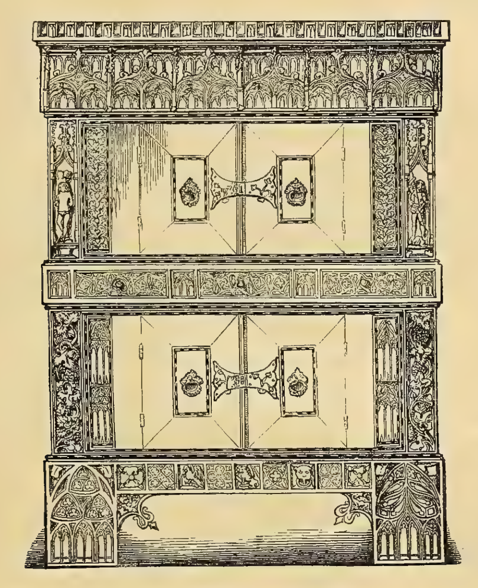
ÉTOFFE EN SOIE DU XIVe SIÈCLE.

(Musée germanique.)

dont nous donnons un spécimen à nos lecteurs. Dans la section céramique aussi il offre une grande variété : ici, de ces superbes poêles en faïence

1. 1869. Texte et 20 planches. 552 numéros de tissus, de dentelles, broderies, etc.

mono ou polychrome qu'on rencontre en si beaux échantillons au château de Salzbourg, à l'hôtel de ville d'Augsbourg et surtout en Suisse, et qu'un fabricant intelligent de Nuremberg, M. Fleischmann[1], a entrepris de tirer d'un oubli injuste; ailleurs, de la poterie rustique du XVI^e^ et du XVII^e^ siècle, aux formes simples, mais dignes. Cette section présente d'ex-



BAHUT GOTHIQUE, VERS 1500.

(Musée germanique.)

cellents modèles à l'art plébéien que les réformateurs contemporains sacrifient trop à l'art aristocratique; la vaisselle d'étain du musée pourra aussi

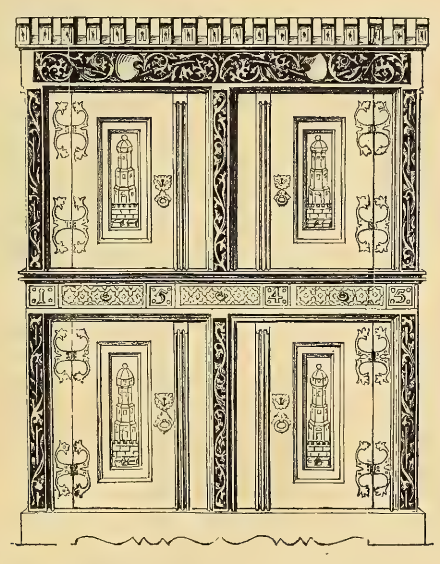
1. La fabrique de M. Fleischmann, installée dans une belle maison de la première moitié du XVI^e^ siècle, la maison Tucher, produit, outre les poêles dont nous venons de parler et outre des objets en papier mâché qui font le tour du monde, de nombreux vases et ustensiles en grès ou en faïence peinte, des plats à figures, des vidrecomes, des cruches d'apôtres, etc. Elle n'invente pas, mais elle se contente de reproduire exactement les anciens modèles, dont elle contribue, pour sa part, à vulgariser la connaissance.

inspirer l'industrie correspondante qui figure encore avec honneur sur la table de plus d'un paysan allemand. Mais nous y trouvons plus que des exemples anciens isolés; tout le milieu dans lequel ils se sont développés, tous les détails de la vie intime dans laquelle ils ont joué leur rôle s'étendent devant nos yeux et nous montrent que, pour imiter le passé, il faut commencer par s'assimiler son esprit d'ensemble, et non-seulement copier ses fragments. Parmi ces ustensiles si divers, je citerai la collection curieuse des flambeaux, candélabres, etc., aux formes plutôt bizarres que belles. Les lustres, appelés *Kronleuchter*, sont souvent formés d'un bois de cerf auquel on adapte tant bien que mal des appendices en fer destinés à contenir les bougies, et qu'on orne de figures d'anges, de dragons, etc.; on sait combien ils étaient en vogue au commencement du XVI[e] siècle. Dürer en avait réuni un certain nombre, dont des dessins de sa main sont parvenus jusqu'à nous, et Pirckheimer ne put jamais pardonner à la femme du grand artiste d'avoir vendu, après la mort de son mari, un de ces bois de cerf à d'autres qu'à lui. Mais malgré le brevet que lui ont décerné des hommes si éminents, et malgré un certain attrait pittoresque, nous croyons devoir condamner ce genre qui brave toutes les lois de la décoration.

Les meubles proprement dits n'abondent pas au musée, quoiqu'ils pourraient s'étendre à leur aise dans la vaste galerie qui forme le cloître. On y chercherait vainement les formes massives et imposantes de nos vieux bahuts en chêne ou en noyer, de nos lits à baldaquin, la richesse élégante des buffets ou des bureaux en ébène. Par contre, on y trouve des matériaux et des procédés spéciaux à l'Allemagne; l'usage fréquent des bois blancs, surtout de l'érable, que nous retrouverons au Musée national de Munich, a imprimé à ces armoires ou à ces coffres un caractère architectural particulier et a modifié leur ornementation; les incrustations y sont fréquentes, et elles atténuent en quelque sorte la fadeur de leur ton : nos lecteurs pourront en juger par les gravures qui accompagnent ces lignes, et qui sont extraites du catalogue général du musée.

Pour terminer cette rapide esquisse, il nous faudrait encore parler de l'orfévrerie religieuse et profane, de la collection d'architecture, de celle de sceaux (25,000), de médailles et de monnaies, et d'une foule d'autres branches. Ne pouvant le faire ici, nous nous contenterons de dire que les lacunes de ce musée, si jeune encore, se sentent à peine, tant l'ensemble est vaste et instructif, et qu'elles vont se comblant de jour en jour. C'est pour l'art que sont les prédilections du directeur général, M. Essenwein, architecte et archéologue éminent, et du directeur spécial des col-

lections, M. d'Eye, qui, entre autres ouvrages excellents[1], a produit le meilleur livre que nous possédions sur Albert Dürer, et c'est à l'art qu'ils veulent appliquer pour le moment les ressources du budget; ils savent que la réunion des chefs-d'œuvre du passé devient de plus en plus difficile, et que bientôt, pour peu que le Nouveau Monde s'en mêle, elle sera littéralement impossible; ils auront toujours, au contraire, le temps de dresser les catalogues des bibliothèques et des archives publiques.



BAHUT AVEC ORNEMENTS INCRUSTÉS ET SCULPTÉS, 1545. ÉCOLE SOUABE.

(Musée germanique.)

Ajoutons que les collections du Musée germanique ont déjà exercé l'influence la plus heureuse et la plus variée sur l'art industriel de l'Allemagne. Un atelier de moulage, qui malheureusement ne fonctionne plus, a répandu les copies de ses ouvrages plastiques les plus importants;

1. Je citerai comme rentrant dans mon sujet la publication qu'il a faite, en collaboration de M. Falhé, *l'Art et la Vie de nos ancêtres,* et qui est rapidement parvenue à sa troisième édition. (Nuremberg, 1868.)

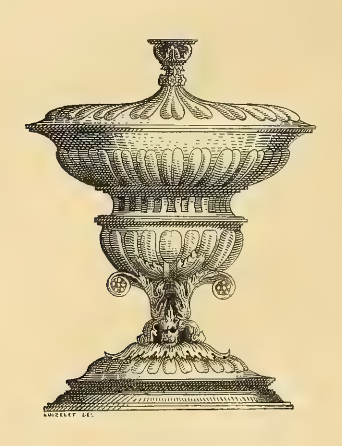
la photographie en a reproduit d'autres [1]. Son excellent bulletin mensuel (*Anzeiger*) est l'organe commun, et en quelque sorte le lien des archéologues allemands ; il fournit aux artistes et aux savants de nombreuses notices sur l'histoire et sur les procédés des différentes branches de l'art. Ses catalogues illustrés, dont nous avons déjà parlé, forment aussi un puissant moyen de vulgarisation. Enfin le musée prête aux expositions de toute l'Allemagne des séries complètes de ses collections. L'été dernier, il a envoyé à l'exposition de Brunn un beau choix de travaux en fer et en cuivre.

Ainsi, fécondant le présent par les exemples du passé, le Musée germanique aide puissamment à la résurrection de cet art national que l'Allemagne recherche aujourd'hui avec tant d'ardeur, et dont la conquête ne peut manquer de couronner bientôt ses efforts persévérants.

1. Douze séries de trois livraisons chacune. Nuremberg, 1865 et 1866.

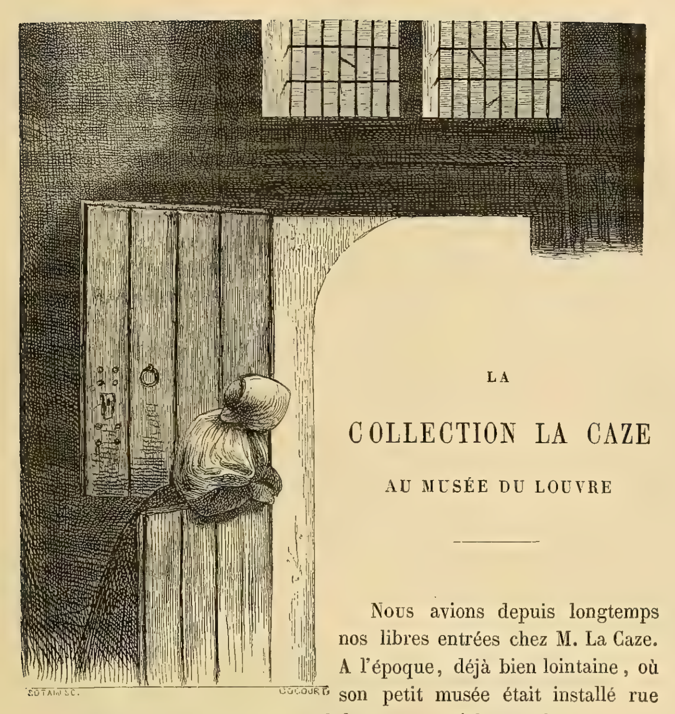
EUGÈNE MUNTZ.

(*La fin prochainement.*)



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [330]



LA

# COLLECTION LA CAZE

## AU MUSÉE DU LOUVRE

---

Nous avions depuis longtemps nos libres entrées chez M. La Caze. A l'époque, déjà bien lointaine, où son petit musée était installé rue Neuve-des-Mathurins, et plus tard lorsque ses richesses furent transportées rue du Cherche-Midi, nous visitions parfois, le dimanche, le bienveillant amateur, que nous avions grand soin de quitter assez vite pour qu'il lui fût possible d'aller faire à l'hôtel Drouot son pèlerinage habituel. M. La Caze avait pour la peinture une passion intelligente, et lorsqu'il parlait de ses tableaux, il était vraiment bon à entendre. Trop libéral pour s'enfermer dans un système, il cherchait la vérité, et, comme il possédait, à côté d'œuvres d'une authenticité irrésistible, quelques peintures inquiétantes et d'un mystère troublant, il aimait à questionner le visiteur, si petit qu'il fût, et à déchiffrer avec lui le mot obscur de l'énigme. Dans sa sincérité parfaite, il a corrigé beaucoup d'erreurs; mais il est mort sans avoir résolu tous les problèmes au milieu desquels se passait sa vie.

Et c'est au Louvre maintenant qu'il nous faut poursuivre l'étude commencée ailleurs. Là du moins nous aurons la grande lumière, la libre discussion, et le concours des curieux qui, tous les jours renouve-

lés, nous diront peut-être ce que nous ne savons pas. Pour notre part, nous sommes fort aise que la galerie de M. La Caze soit venue s'ajouter aux trésors de notre musée. Cette intelligente libéralité fait entrer au Louvre des œuvres de maîtres qui manquaient absolument à nos catalogues, et que la pauvreté légendaire de la surintendance ne lui aurait jamais permis d'acquérir. Il y a là, pour les hommes d'étude, de belles occasions d'apprendre; essayons d'en tirer quelque profit.

La collection de M. La Caze est surtout riche en tableaux de l'école française. De tout temps il s'était intéressé aux libres manifestations de l'esprit du XVIII^e^ siècle, et, ainsi que son voisin M. de Cypierre, dont les dépouilles devaient augmenter son cabinet, il croyait à Watteau. Toutefois, comme il passait une partie de sa vie à l'hôtel des ventes, et comme il avait d'ailleurs l'œil exercé, il ne négligea pas les occasions qui s'offrirent, et il acheta un assez bon nombre de tableaux des écoles étrangères. C'est par ces tableaux que nous commencerons notre revue.

Chez les maîtres hollandais, la pièce capitale est un Rembrandt, un Rembrandt de 1654. Les écrivains qui ont parlé de cette peinture y voient une *Bethsabée :* d'après le catalogue sommaire de M. Reiset, c'est simplement une *Femme au bain*. Le titre importe peu. Parmi ceux qui verront ce tableau pour la première fois, plus d'un peut-être éprouvera quelque surprise, et même une sorte de trouble, car, dans son audacieux parti pris de naturalisme à outrance, l'œuvre n'est pas faite pour complaire à tout le monde. On sait de reste que Rembrandt n'a jamais eu un grand souci de l'idéal; mais ici il en a pris encore plus à son aise qu'à l'ordinaire; il ne s'est pas fait faute de réunir les vulgarités et les laideurs, et elles y sont d'autant plus visibles que la figure principale est de grandeur naturelle. C'est une femme nue, assise sur une draperie blanche; une vieille servante, courbée devant elle et dont on ne voit que le buste, lui essuie les pieds; elle prend soin de sa beauté comme le ferait une sorcière émérite parant sa fille pour l'envoyer au sabbat. Des fonds, volontairement voilés d'une pénombre aux chaudes transparences, où les ors jouent çà et là avec les bruns, entourent ces deux figures d'une atmosphère mystérieuse. Mais rien n'est plus réel, rien n'est plus vivant que le corps souple et robuste de la jeune baigneuse. Elle est sans beauté, nous l'avons dit : la tête est un portrait qu'on devine fidèle, les pieds sont affreux, les mains horribles. Ce tableau semble peint pour faire le malheur des délicats; mais prenons-y garde : il doit aussi faire leur joie. Ce corps de femme se détache avec un puissant relief des ombres dorées qui l'environnent; le torse, la poitrine, les bras, sont des merveilles de modelé. Au premier abord, la



REMBRANDT PINX. — COURTRY SCULP.

FEMME AU BAIN

Gazette des Beaux-Arts — Imp. A. Salmon — Paris

vulgarité du détail provoque une certaine révolte du goût; mais, après quelques minutes d'étude, on revient à la notion de la justice, et, bien que le mot puisse paraître étrange, on est charmé. Au milieu de ces laideurs de formes, le grand magicien a su mettre la plus attachante chose du monde, un sentiment. Sa baigneuse tient une lettre à la main, et si elle a cessé de la lire, c'est que déjà elle la sait par cœur. Une sorte de tendre rêverie s'est emparée d'elle et la rend inattentive aux soins que sa vieille camériste prend de sa toilette. Elle songe, non sans tristesse, à ce qu'on lui demande, à ce qu'elle a promis peut-être. Ainsi, par une irradiation de l'âme, par un jeu mystérieux de l'ombre et de la lumière, par les caresses amoureuses d'un modelé merveilleux, Rembrandt a su transfigurer les réalités vulgaires, et faire briller dans la plus vile prose l'invincible rayonnement de la poésie.

Ce tableau qui, d'après l'excellent catalogue de M. C. Vosmaer, est celui qui a figuré en 1837 dans la vente de W. Young Ottley, où il fut payé 105 guinées, est, nous le croyons, une page très-significative dans la biographie de Rembrandt, telle qu'elle a été récemment renouvelée. Il n'est pas sans intérêt de remarquer que, de 1653 à 1658, le maître hollandais semble singulièrement préoccupé de peindre ou de graver des femmes nues. Il peint d'abord une *Suzanne* (collection de M. Yates), puis la *Femme au bain* ou la *Bethsabée* de la galerie La Caze, et la *Baigneuse* de la National Gallery (1654), ensuite il grave ses quatre eaux-fortes : la *Femme près du poêle,* la *Femme au bain,* la *Femme les pieds dans l'eau,* et celle qu'on appelle la *Négresse couchée,* et qui est simplement une figure entourée d'ombre. Dans ces peintures et dans ces estampes, le type est sensiblement pareil et l'on doit croire que l'artiste, un peu amoureux peut-être, a travaillé d'après le même modèle. C'est que Rembrandt avait eu une aventure. La bonne Saskia étant morte en 1642, le maître hollandais avait d'abord cherché des consolations dans le travail : un jour vint où le veuvage lui ayant paru lourd, il se créa des affections nouvelles. On ne sait trop quelle était Hendrickie Jaghers, on ignore si sa liaison avec Rembrandt fut bien orthodoxe, mais elle fut tellement intime, qu'il naquit bientôt à Amsterdam une petite fille qui fut baptisée dans la Oude Kerke le 30 octobre 1654. Un document retrouvé par M. Scheltema prouve que l'artiste reconnut l'enfant de Hendrickie, et qu'il la nomma Cornélia. Cette période de la vie de Rembrandt est encore fort obscure ; toutefois on est tenté de conclure, d'après le rapprochement des dates, que Hendrickie Jaghers a dû poser pour les études de femmes que le maître multiplia alors. Son corps n'avait pas la pureté grecque, ses énormes mains n'étaient pas italiennes ; mais s'il

est vrai que Rembrandt l'aima, et qu'elle l'ait aidé à faire des chefs-d'œuvre, elle restera désormais de nos amies.

Indépendamment de la *Femme au bain,* M. La Caze possédait deux autres Rembrandt. D'abord un portrait d'homme, que le catalogue date de 1651, mais qui n'a rien de significatif, et ensuite une petite *Baigneuse* debout et entrant dans un bassin, dont l'eau froide mouille déjà ses pieds. Comme elle retient d'une main une draperie qui la cache fort mal, comme elle se détache sur un fond de paysage, on pourrait la prendre pour une *Chaste Suzanne.* Cette figure, qui est ici à l'état d'esquisse, a été gravée par Earlom. Nous la croyons authentique, mais elle est peu avenante de galbe et d'attitude, et, si nous n'avions que de telles femmes, nos cœurs seraient condamnés à une oisiveté perpétuelle. Ni le portrait d'homme, ni la petite *Baigneuse,* n'enrichiront beaucoup le Louvre.

Gardons-nous d'en dire autant des œuvres de Frans Hals que nous apporte le legs de M. La Caze! Telle était l'indigence de notre musée, que nous ne possédions de ce maître original et robuste que le portrait de Descartes. La richesse nous est venue en dormant. Le portrait de femme, à la robe noire, à la collerette blanche, est une bonne peinture ; la *Bohémienne* est, dans son genre, un chef-d'œuvre. Vue en buste, et de face, une jeune fille, étincelante de santé et de vie, vous regarde avec un franc sourire. Elle est mal attifée, elle ne sait rien des élégances mondaines, mais on devine que sa sauvagerie se laisserait aisément apprivoiser. Ses cheveux, arrangés comme il plaît à Dieu, retombent sur ses épaules; son corsage de grossière étoffe, sa chemise mal fermée, laissent voir des rondeurs qui, pour être hollandaises, n'en sont pas moins éloquentes. La blancheur du linge, les teintes saumon du vêtement, les roses du visage complètent une claire harmonie qui chante gaiement sur un ciel d'un gris bleuâtre. Bürger l'a dit : c'est « un chef-d'œuvre improvisé en quelques heures de vive lumière et de bonne humeur. » Et, vraiment, personne au monde n'a jamais mieux peint que Frans Hals. Ici, il a la distinction du ton, la note exquise et rare, et une liberté de pinceau qui, dans son allure endiablée, dit toujours le mot décisif. N'en doutons pas, quand il exprime à ce point le relief, la lumière, la vie, l'art hollandais est un très-grand art, même pour ceux qui reviennent de Milan ou de Florence.

Notre ami Bürger, dont nous invoquions tout à l'heure le témoignage et qui savait si bien les choses de la Hollande, aurait vu avec plaisir entrer au Louvre les deux portraits de J. van Ravesteyn. C'est encore là un maître qui nous manquait et que les Parisiens purs connaissent peu. Ravesteyn a marqué parmi les meilleurs, à cette heure où Frans Hals était



FRANS HALS PINX. | LEOP. FLAMENG SCULP.

LA BOHÉMIENNE

Musée du Louvre Galerie La Caze

[illegible] Arts | Imp. A. [illegible] Pa[illegible]

dans tout son éclat et où Rembrandt allait prendre la parole. Les deux portraits que possédait M. La Caze représentent deux honnêtes dames hollandaises. L'un est daté de 1633, l'autre de 1634. Ils ont donc précédé de bien peu le grand tableau de l'hôtel de ville de La Haye où l'on voit l'*Assemblée des magistrats délibérant sur la construction du nouveau Doelen* (1636). Quoique M. Reiset les ait placés un peu haut, ces deux portraits montrent que M. Vosmaer a bien caractérisé les diverses manières de J. van Ravesteyn : s'il les eût connus, il aurait pu y trouver un argument de plus à l'appui de son dire. A l'origine, Ravesteyn avait adopté une manière un peu chaude ou du moins dorée; plus tard, ses carnations pâlirent. Nous en avons une preuve dans le portrait de femme aux cheveux blonds, coupés sur le front, à la mode des bourgeoises d'Abraham Bosse : la collerette est de fine dentelle, la robe noire à manches blanches est agrémentée de nœuds verdâtres, et ici les chairs ne sont pas ambrées comme dans certains portraits de Ravesteyn, mais pâles et délicates. Une place meilleure semblait due à cette image aristocratique et charmante.

M. Bürger qui, dans le *Paris-Guide*, a consacré quelques lignes à la collection La Caze, ne fait point mention du *Bénédicité* que le catalogue attribue à Nicolas Maes. Nous aurions aimé à connaître son sentiment sur ce tableau. Il porte, avec une signature douteuse, une date invraisemblable (1648), dont un chiffre, mal corrigé, ne parvient pas à faire 1678. Mais, ces réserves indiquées, la peinture, quoique un peu timide, demeure excellente et loyale. Elle vient de la vente Héris, où elle était en fort bonne compagnie. Dans un intérieur hollandais, rustique et propre, une vieille femme fait un bout de prière avant de prendre son repas. Sur ses genoux est une petite écuelle de grès, et autour d'elle se groupent toutes sortes d'objets délicats de touche et de ton. Elle porte, comme il convient aux femmes de Maes, un corsage noir, des manches rouges, un fichu blanc : les fonds sont roux et chauds. C'est une peinture étudiée et fine, nous en faisons le cas qu'on en doit faire ; nous n'y retrouvons pas cependant cette vaillance de pinceau qu'on admire ordinairement chez Nicolas Maes, et notamment dans la *Servante* de la National Gallery. Faut-il y voir une œuvre de la jeunesse du maître, avant les grandes audaces que lui enseigna Rembrandt?

Un excellent tableau, et que nous croyons bien baptisé, est la *Consultation* de Brekelencamp. Le motif est des plus simples : assise sur une chaise, une femme, inquiète d'un mal ignoré, attend l'avis d'un docteur qui lui tâte le pouls. C'est un sujet à la Jan Steen, mais traité naïvement et sans intention ironique. Brekelencamp, dont la vie est encore

si mal connue, et qu'on s'est beaucoup trop pressé de considérer comme un élève de Gérard Dow, n'est qu'un maître secondaire ; il montre pourtant dans la *Consultation* une force réelle, soit au point de vue de la mimique des personnages, qui est finement écrite, soit à cause de l'intensité du ton, les noirs et les blancs des costumes faisant, comme on dit, de belles taches, sur les fonds neutres des boiseries et des murailles.

M. La Caze avait grand soin de ses tableaux, et il n'était pas homme à les fatiguer par de trop fréquentes toilettes. Mais, avant de trouver un abri dans sa collection, plusieurs avaient couru le monde, et, parmi les œuvres des maîtres hollandais, il en est plus d'une qui garde la trace de ses aventures. Les Adrien van Ostade de M. La Caze sont quelque peu défraîchis et frottés, et il est tel de ces tableaux, — l'*Intérieur d'école*, par exemple, — où le faire du maître se reconnaît malaisément. Il n'est d'ailleurs pas facile à un particulier de réunir des Adrien van Ostade assez robustes et assez purs pour lutter avec ceux du Louvre. Quant à Isaac, notre observation sera la même : la *Scène d'intérieur* nous laisse froid, incrédule peut-être, mais nous aimons le *Toit à porcs*, bien que la peinture ait visiblement souffert, et aussi le *Paysage d'hiver*. Ce tableau, qui provient de la collection Pierard, n'est nullement à dédaigner. Il a cette belle harmonie fauve que les Hollandais ont si magistralement connue.

Ce que nous cherchons ici de préférence, ce sont les œuvres instructives, celles qui apportent un nouvel élément d'information. A ce point de vue, le Terburg de M. La Caze, son Jan Steen, son Gérard Dow, n'ont rien de bien émouvant. Un *Homme taillant sa plume*, de Brauwer, et surtout le *Fumeur*, sont faits pour nous arrêter plus longtemps. Ici et là, notre certitude n'est peut-être pas complète, car Brauwer est un maître sur le compte duquel il reste beaucoup à apprendre, même à ceux qui croient le bien connaître. Nous appelons leur attention sur ce *Fumeur*, qui, tenant des deux mains une pipe et un flacon, s'amuse avec un sérieux comique à voir sortir de sa bouche ouverte un blanc nuage de fumée. C'est un morceau plein de franchise et de caractère : M. La Caze l'estimait fort, et il ne se trompait pas[1].

Dans les autres genres, qui furent aussi chers aux Hollandais que les scènes de la vie intime, l'honneur est à Hondekoeter, à Kalf, à Adrien

1. La biographie, encore si incertaine, d'Adrien Brauwer, vient de s'enrichir d'une date nouvelle. Un document, publié le mois dernier par M. Alfred Michiels, nous apprend que ce bohémien de génie a été enterré le 1er février 1638. On le croyait mort en 1640. La vie de Brauwer a donc été plus courte qu'on ne le supposait, et ses œuvres doivent être d'autant plus rares. C'est encore une raison pour se montrer prudent.



MARIE DE MÉDICIS, PAR RUBENS.

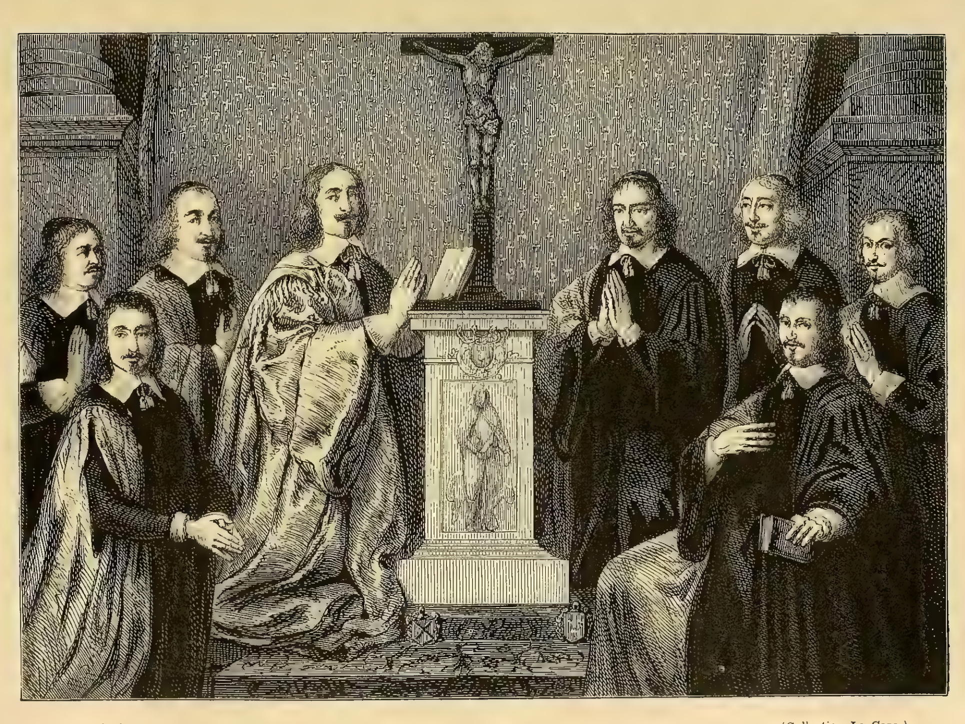
(Collection La Caze.)

van de Velde et à quelques paysagistes. Nous les négligeons, car il n'y a là ni pur chef-d'œuvre, ni curiosité de haut goût.

Chez les Flamands, on peut étudier plus d'un morceau précieux. M. La Caze — c'est le catalogue qui le dit — ne possédait pas moins de onze Rubens. Nous ne voulons point contester, mais nous ne voyons rien ici qui soit bien caractérisé et bien saillant. Nous avons pourtant le portrait allégorique de Marie de Médicis, que l'artiste semble avoir voulu identifier avec la figure de la France et qu'il a décorée des plus beaux symboles à la mode de 1625 ; dans l'éclat de leur fraîcheur rosée, les chairs rappellent le pinceau du maître. On ne sait trop d'où vient ce portrait, qui paraît contemporain de la grande décoration du Luxembourg.

Les autres Rubens sont des esquisses, et plusieurs sont intéressantes. L'une des meilleures représente *Philopœmen reconnu par une vieille femme,* au moment où il s'exerce avec un si beau zèle à fendre du bois comme un esclave. C'est la première pensée, écrite en deux heures, du grand tableau de l'ancienne galerie du duc d'Orléans. Une autre esquisse, très-brillante aussi et très-emportée, est l'*Élévation de la croix.* Trois bourreaux, taillés comme des athlètes, dressent le bois sanglant où le Christ est déjà cloué. C'est robuste et vaillant, peu dramatique néanmoins, car Rubens, qui voit partout des spectacles, joue en virtuose sur les motifs les plus douloureux et se soucie peu d'y mettre l'émotion criante. Cette esquisse fait partie d'une série, aujourd'hui dispersée, dont M. La Caze avait recueilli quelques épaves. A ces figures plafonnantes, à ces violents raccourcis, à ces colorations claires et qu'on dirait volontiers sonores, on reconnaît les modèles qui ont servi au peintre pour la décoration de l'église des Jésuites, à Anvers. On sait que cette vaste machine périt dans un incendie, en 1718 : c'est dire que bien qu'elles ne soient pas des peintures de *primo cartello,* ces esquisses ont un intérêt historique : elles nous rappellent le souvenir d'une grande œuvre à jamais perdue.

L'école de Rubens est faiblement représentée dans la galerie La Caze. On attribue à Van Dyck un beau portrait de femme, en grisaille, et aussi un buste de vieillard aux cheveux grisonnants, qu'il faudrait peut-être lui enlever pour le rendre à Jordaens. Ce n'est qu'une esquisse sur papier, mais elle est traitée avec une surprenante vaillance : la coloration s'y mêle de tons terreux assez particuliers, et c'est pour cela que le nom de Jordaens vient sous notre plume, car dans les chairs de Van Dyck, il y a presque toujours un peu d'or, ou un peu d'argent, ou un peu de lie de vin ; on y trouve rarement de la boue. — Une œuvre bien flamande est la *Tête*



LE PRÉVÔT DES MARCHANDS ET LES ÉCHEVINS DE PARIS, PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE. — (Collection La Caze.)

*de jeune homme* que le catalogue attribue, non sans vraisemblance, à Pieter van Mol. Ce n'est qu'un buste, mais l'expression en est étrange : la dévotion s'y mêle doucement à la stupidité. Ce piteux personnage porte sur la tête une sorte de mitre allongée. Le pauvre garçon n'en est pas plus fier ; il a l'air de marcher au supplice, affublé du bonnet des condamnés. Bonne peinture d'ailleurs, et qui vient d'un pinceau loyal. Les orfrois dont la mitre est décorée sont traités haut la main, avec une liberté savante qui réjouit les yeux.

Vingt et un Téniers!... c'est trop. D'après le catalogue, la *Kermesse* serait de la vieillesse du maître et proviendrait, dit-on, de l'Escurial. Nous en sommes fâché pour les rois d'Espagne, pour M. La Caze et pour le Louvre : cet affligeant tableau déshonore un grand nom. On peut, et encore faut-il y mettre de la bonne volonté, on peut imaginer un Téniers en décadence et trahi par l'âge, on ne comprend pas un Téniers bête. Le charmant artiste, il avait inventé l'esprit! Voyez-le dans le *Duo,* dans l'*Intérieur de tabagie,* et même dans *l'Été* et *l'Hiver,* que Surugue le fils a gravés. Mais, nous le répétons, M. La Caze possédait plus de Téniers qu'il n'est décent d'en avoir : quelques expurgations sont indispensables.

Sans sortir de l'école flamande, M. La Caze avait fait bien des acquisitions meilleures. La *Poissonnerie,* de F. Snyders, est une superbe peinture, et le Fyt — *Gibier et ustensiles de chasse* — est de premier ordre. Comme on est à l'aise devant des tableaux d'une authenticité si éloquente !

Le dernier Flamand dont la nouvelle salle du Louvre nous permet d'écrire le nom est Philippe de Champaigne. Il est là avec deux œuvres très-fortes et très-personnelles, le portrait du président de Mesmes, et un grand tableau représentant *le Prévôt des marchands et les Échevins de Paris.* Le portrait étant daté de 1653, et la famille de Mesmes ayant fourni au parlement plusieurs présidents à mortier (« de Mesmes, toujours de Mesmes, » disait-on au Palais), nous avons recherché lequel de ces magistrats avait pu poser devant Philippe de Champaigne; car, en présence d'une pareille œuvre, on ne peut guère songer à une effigie faite après décès; celle-là a été évidemment prise sur le vif. Le résultat de nos fouilles nous permet de rappeler que M. de Roissy, qui, sous Henri IV, avait été maître des requêtes et conseiller au parlement, laissa trois fils : le premier est Henri de Mesmes, président à mortier en 1621 ; le second est Claude, le comte d'Avaux, l'ambassadeur lettré dont Voiture nous parle si souvent; le troisième, qui fut moins illustre, est celui que Tallemant et Saint-Simon appellent « le sieur d'Irval ». Henri et le comte d'Avaux étant morts tous deux en 1650, le sieur d'Irval s'em-

pressa, comme c'était son droit, de prendre le nom de de Mesmes; en outre, le fils de son frère aîné (le jeune Jean-Jacques, celui qui plus tard épousa la fille de La Bazinière), étant trop enfant pour monter sur le siége présidentiel, le sieur d'Irval remplit provisoirement son office de président à mortier. Nous ne savons combien dura l'exercice de sa charge, et nous ignorons aussi la date de sa mort. Toujours est-il que le sieur d'Irval, très-enchanté d'avoir la robe rouge fourrée d'hermine et le mortier de velours noir à galon d'or, n'eut rien de plus pressé que de se faire peindre par Philippe de Champaigne. De là l'excellent portrait qui vient de prendre place au Louvre. Le terrible Tallemant a dit du comte d'Avaux un mot étrange : « il avoit la tête un peu bien petite pour avoir beaucoup de cervelle. » Or il se trouve que le sieur d'Irval a, comme son frère, une toute petite tête, que semble diminuer encore l'ampleur de son costume. La peinture est des meilleures, et Philippe de Champaigne a montré là, avec le sens profond de la physionomie, un pinceau plus gras, plus abondant que celui qu'on lui connaît d'ordinaire.

Il faut également faire état de l'autre tableau de Champaigne, *le Prévôt des marchands et les Échevins de Paris*. M. La Caze acheta cette peinture en 1851, à la vente Sébastiani, et il la paya 1,550 francs. Personne absolument n'en voulait. M. La Caze couvrit la dernière enchère, non-seulement parce qu'il trouvait le tableau honorable, mais aussi par une sorte de pitié pour cette pauvre toile qui, tombant entre des mains barbares, aurait été probablement dépecée. Ce tableau importe d'ailleurs à l'histoire de la magistrature parisienne, et nous approuvons fort M. La Caze de l'avoir sauvé. Philippe de Champaigne y a réprésenté huit figures agenouillées au pied d'un crucifix posé sur un socle, dans lequel est encastrée, sous forme de bas-relief, une image de sainte Geneviève. Ces dignes personnages sont le prévôt des marchands, le procureur du roi, quatre échevins, le greffier et le receveur de la ville. Le tableau n'est point daté. Guillet de Saint-Georges, qui a écrit une notice sur Philippe de Champaigne, insérée dans les *Mémoires sur la vie des Académiciens*, nous fournit une vague indication : « Dans les années 1649, 1652 et 1656, il fit pour la maison de ville de Paris trois tableaux où sont les portraits des différents magistrats de la ville, élus sous trois diverses prévôtés : le premier sous la prévôté de M. Le Féron, le second sous celle de M. Le Febure, et le troisième sous celle de M. de Sève. » Des armoiries placées au bas des portraits des deux principaux personnages permettront sans doute de les reconnaître, et par suite de dater le tableau. Quoi qu'il en soit, il y faut voir une des meilleures toiles de Champaigne. Les têtes sont sincèrement étudiées, et avec cette préoccu-

pation de marquer finement l'individualité du modèle. L'animation du regard, les lèvres qui vont parler, la gravité de l'attitude, donnent une haute valeur à cette collection de figures qui, sévères, demeurent intimes. Ici, l'art et l'histoire vont de compagnie. Vraiment, lorsqu'on voit quel savant portraitiste était Philippe de Champaigne, on se prend à regretter que la fatalité des circonstances, le caprice d'une ambition imprudente, l'aient conduit à composer de grands tableaux prétentieux et vides; autant il est glacé dans ces machines d'apparat, autant il a le sentiment de la vie lorsqu'il se trouve face à face avec une personnalité qui parle à son esprit ou à son cœur. Champaigne, dont on a voulu faire un Français, est toujours resté Brabançon; il est l'homme et le peintre des choses vues, et non des choses imaginées.

M. La Caze, nous venons d'en montrer une preuve, ouvrait volontiers sa galerie hospitalière aux tableaux malheureux qui, en raison de leurs vastes dimensions, n'avaient pas de succès à l'hôtel des ventes. C'est ainsi qu'il a été amené à acquérir quelques peintures italiennes, presque toutes de second ordre, il est vrai. Nous avouons ne faire grand cas ni de la *Suzanne*, si cruellement attribuée à Tintoret, ni de l'autre tableau qu'on donne au même maître, et qui montre la Vierge tenant l'enfant Jésus, en présence de saint Sébastien et de saint François d'Assises. Ce morceau a beau provenir du cabinet du cardinal Fesch, il est dépourvu de tout accent original. Ce ne sont pas non plus des œuvres bien franches que les portraits de Pietro Mocenigo et d'un sénateur vénitien, également mis sur le compte de Tintoret. Nous en dirions volontiers autant de l'*Adoration des Mages* et des *Travaux champêtres*, de Leandro da Bassano. Gardons-nous, tous tant que nous sommes, d'acheter des Italiens à des prix trop modérés.

Les œuvres de pure décadence, lorsqu'elles sont bien authentiques, valent mieux que toutes ces peintures louches qui sont dues à des écoliers ou à des faussaires. Nous reconnaissons Romanelli dans le groupe fade et galant de *Vénus et Adonis*; il est là avec son sourire et aussi avec l'impertinence de ses bleus vifs qui parlent toujours trop haut. Luca Giordano, l'homme de peu de foi, qui vécut dans le pastiche et s'étudia à parodier tous les langages, n'est pas moins reconnaissable dans l'*Adoration des Bergers* et dans le *Mariage de la Vierge*. Ils ont figuré l'un et l'autre à la vente du général d'Armagnac, qui sans doute les avait rapportés d'Espagne.

Le nom et le talent de Valerio Castelli (1625-1659) sont nouveaux pour les visiteurs du Louvre. C'était un Génois, et non l'un des moindres, peut-être parce qu'il s'était formé à Milan et à Parme, et qu'il

adopta une manière caressée et fondue. Les dictionnaires l'ont mal connu; ils répètent tous ce vieux cliché : « il excellait à peindre des batailles ». Or il se trouve que la plupart des tableaux de Castelli, qu'on rencontre en Italie ou ailleurs, représentent tout autre chose que des batailles. Soprani lui a consacré une notice sympathique dans ses *Pittori Genovesi*, et l'on sait que Puget, qui n'était peut-être pas un très-grand critique, prétendait, avec ses exagérations provençales, que Valerio Castelli était à admirer, même dans ses incorrections. Ses meilleurs travaux sont à Gênes, où il reste de lui des chapelles et des salons de fête dans les palais de la rue Balbi et de la *Strada Nuova*. Son tableau de la galerie Lacaze représente le *Frappement du rocher*. Moïse a fait jaillir la source vive; les Israélites accourent pour y emplir leurs vases, et chacun vient s'abreuver au flot pur. L'œuvre n'est pas très-éloquente; elle ne dit rien à l'âme; mais, comme arabesque, elle a de l'animation et un certain goût de décadence amusante. Il y a longtemps que ce tableau est en France; après avoir figuré à la vente Page (1786), il fut payé 400 francs à la vente Lebrun, en 1806. Sans en faire trop d'estime, nous ne sommes pas fâché qu'il soit au Louvre. Les Parisiens connaîtront Valerio Castelli, et, désormais plus savants que les livres, ils cesseront de voir en lui un peintre de batailles.

Notons, pour en finir avec les Italiens, une spirituelle *Vue de l'église de la Salute*, par le charmant virtuose Francesco Guardi.

Sans avoir la prétention de se constituer un musée, M. La Caze avait, selon le hasard des occasions propices, recueilli quelques Espagnols. Il possédait, et nous retrouvons au Louvre, sous le nom plus ou moins vraisemblable de Murillo, un excellent petit portrait d'homme à lunettes, qu'on croit être le poëte Quevedo. Le catalogue donne à Antonio Pereda un bon tableau, représentant des fruits et des instruments de musique groupés sur une table recouverte d'un tapis oriental. L'attribution n'a rien d'excessif, car, bien que Pereda s'occupât d'ordinaire à peindre des saints, il était, dit Cean Bermudez, « *excelente en figurar arneses, aparadores, instrumentos musicos y alhajas.* »

Nous étions si pauvres en maîtres espagnols qu'il faut voir avec plaisir entrer au musée une grande peinture de Juan Carreño de Miranda, *Saint Ambroise faisant l'aumône*. Ce tableau, qui provient de la vente du maréchal Soult, où M. La Caze le paya un prix dérisoire, pourrait fort bien avoir une illustre origine. Il y avait autrefois à Tolède, au couvent des Augustins récollets, un Carreño représentant *Saint Thomas de Villeneuve faisant l'aumône aux pauvres*. Nous croyons que c'est là notre tableau, et que saint Ambroise n'a rien à voir dans l'aven-

ture. Carreño a habillé son personnage de vêtements épiscopaux, et il était autorisé à le faire, puisque saint Thomas de Villeneuve fut évêque de Valence, à telles enseignes qu'on le menaça de l'excommunier s'il n'acceptait pas une fonction qui souriait peu à ses modestes habitudes. Il était d'ailleurs fort aumônier, et les hagiographes prétendent qu'il avait tous les jours cinq cents pauvres à sa porte. Ce détail est parfaitement espagnol. Nous proposons donc à M. Reiset de remplacer son saint Ambroise par saint Thomas de Villeneuve.

La pièce importante parmi les œuvres de l'école est un Ribera, *le Pied bot.* C'est le portrait d'un jeune mendiant qui, vers le milieu du XVIIe siècle, promenait dans la campagne napolitaine ses haillons et sa belle humeur. D'une main, il tient son chapeau, de l'autre sa béquille et une pancarte sur laquelle une phrase latine demande l'aumône pour l'amour de Dieu. Malgré son infirmité, malgré sa misère, le *ragazzo* rit au passant et lui montre ses dents blanches. Ce tableau, qui n'est pas fait pour plaire aux amoureux de la peinture rose et galante, est d'un naturalisme plein de relief. La coloration est malheureusement un peu sale et monotone. Cette toile porte, avec une signature que nous ne contestons pas, une date très-ridicule, 1692. Gageons qu'un restaurateur, médiocre en chronologie, aura sottement altéré le troisième chiffre. L'œuvre, nous le croyons, est des derniers temps de la vie de Ribera : il ne s'est pas amusé, comme il l'a fait si souvent, à mettre brutalement en opposition les blancs et les noirs ; la figure du petit boiteux est discrètement enveloppée, et le modelé en est caressé avec amour. On commençait, à Naples et ailleurs, à ne plus trop croire aux violences de Caravage ; Ribera s'amendait, et, en vieillissant, il devenait moins farouche.

Ainsi, même pour ces écoles étrangères qui n'étaient point son premier souci, M. La Caze avait eu bien souvent d'excellentes aubaines. Mais les tableaux qu'on vient de décrire ne constituent qu'une faible partie de sa collection, et nous n'avons encore fait que la petite moitié du chemin. Il nous reste à étudier les œuvres de l'école française, qui, de tout temps, avait été l'objet des prédilections particulières de M. La Caze. Les maîtres qu'on dédaignait jadis, et dont on fait aujourd'hui si grand cas, sont là presque tous avec leur coquetterie, leurs libres allures et leur sourire. Il y faudra regarder de près. Elle ne peut manquer d'abonder en rencontres heureuses, la promenade où Watteau nous attend.

PAUL MANTZ.

# LES MONUMENTS DE L'ART

## A SAN GIMIGNANO

---



Quand on se rend de Florence à San Gimignano, on aperçoit plusieurs petites villes, dont la physionomie est aussi aimable que le nom de chacune d'elles est harmonieux. C'est Empoli avec ses deux campaniles en briques, à mâchicoulis, et avec son enceinte de modestes montagnes ; c'est Castel-Fiorentino, dont les maisons et les monuments s'étagent sur une colline où Benozzo Gozzoli a laissé quelques peintures ; c'est Certaldo, qui étale aussi ses édifices sur une hauteur, et qui s'enorgueillit non-seulement de posséder une fresque de Benozzo, mais d'être la patrie de Boccace ; c'est enfin Poggibonsi, qui, pour avoir trop fidèlement soutenu la cause des empereurs d'Allemagne, vit raser en 1270 sa forteresse, ses églises, ses palais, et fut forcée de descendre dans la plaine, où elle perdit son importance politique.

De Poggibonsi à San Gimignano, le pays qu'on traverse est légèrement accidenté. Le voyageur y est séduit, au printemps, par les jacinthes bleues et les anémones de toutes couleurs répandues comme à pleines mains sur les pentes boisées qui bordent la route, par les fleurs roses et blanches des arbres fruitiers qui marient leurs nuances délicates au brun

rouge de la terre, par les tulipes dont les blés encore verts sont parsemés. Rien de plus gracieux et de plus varié que les collines entre lesquelles serpentent les vallées : que de douceur dans les contours! quel charmant abandon dans les ondulations qui s'entre-croisent et s'enlacent! De temps en temps les collines s'écartent pour ménager des perspectives radieuses où les montagnes superposées se confondent, dans le lointain, avec le bleu du ciel. Un ruisseau égaye de ses eaux vives les prairies et les champs. Çà et là s'élève sur un mamelon une petite église aux lignes simples et pures, ou quelque ferme entourée de pins et de cyprès. Au milieu de cette nature heureuse qu'enveloppe un air transparent, des bœufs gris, aux longues cornes recourbées, tirent avec dignité la charrue, pendant que le laboureur semble attendre sans anxiété la récompense de ses peines. A mesure qu'on avance, le ruisseau se creuse un lit plus profond et plus abrupt, qui finit par prendre des airs de ravin et que domine une ligne d'oliviers et de cyprès entremêlés. A l'un des tournants de la route, apparaît une petite ville : c'est San Gimignano avec ses treize tours, qui bientôt se dérobent au regard pour se montrer de nouveau un peu plus loin dans toute leur élégance pittoresque.

La ville de San Gimignano, avec son enceinte de murailles construites à la fin du XII^e^ siècle ou au commencement du XIII^e^, est posée comme un nid d'aigle sur une haute colline. Ses remparts sont, en maint endroit, interrompus par la ruine; mais le lierre cherche de tous côtés à cacher les blessures. On pénètre dans la ville par une porte crénelée, défendue par deux bastions en briques, dont les couleurs crues ont été fondues par le temps et dorées par le soleil. La longue rue dans laquelle on s'enfonce, en montant vers la cathédrale, passe sous deux autres portes. Plusieurs Madones, peintes sur les maisons par les artistes des siècles fervents, invitent encore le passant à prier. En gravissant les pentes, dallées avec soin, qui conduisent au sommet de la ville, on entrevoit à droite, par les ouvertures des rues, le bleu velouté des collines et des montagnes, tandis qu'à gauche les jardins mèlent leur verdure aux vieilles constructions et en tempèrent la sévérité. Lorsqu'on arrive sur la place principale, on se croit en plein moyen âge : la cathédrale s'élève sur un parvis précédé d'un grand escalier; derrière elle se dresse le campanile; à sa droite, se trouve le palais public; en face, sous l'ancien palais du podestat, est une sorte de portique ouvert où se réunissaient jadis les citoyens de San Gimignano; quelques maisons, ressemblant à de petites forteresses, achèvent d'encadrer cette place que dominent six grandes tours carrées, s'élançant dans les airs avec leur rudesse primitive et leur fierté provocatrice.

San Gimignano est au moyen âge ce que Pompéi est à l'antiquité. La petite ville toscane a gardé son ancien caractère et son originalité ; les maisons, les palais et les tours sont des souvenirs vivants du XIIIe et du XIVe siècle. Si les Ardinghelli, les Salvucci, les Pellari, les Useppi, les Mangieri revenaient au monde, ils s'imagineraient que le temps n'a pas marché depuis leur mort, et, reconnaissant leurs demeures crénelées, ils les trouveraient toutes prêtes pour de nouvelles luttes. Les progrès de la civilisation ont cependant laissé leur trace dans ce pays. En y développant le goût du beau, la Renaissance adoucit ces mœurs presque barbares encore, elle affaiblit les haines et donna aux passions une direction plus humaine. Sous la douce influence des arts, on oublia les rivalités séculaires, et la ville où le moyen âge avait laissé une empreinte matérielle si profonde et si durable s'embellit de créations idéales.

Les monuments que le moyen âge et la Renaissance léguèrent à San Gimignano sont peu connus et mériteraient pourtant une étude sérieuse. Les uns nous reportent vers des siècles de violences inouïes et nous aident à pénétrer dans la vie agitée des grandes familles italiennes à l'époque de l'empereur Frédéric II, de Manfred et de Charles d'Anjou ; les autres nous élèvent jusqu'aux régions sereines où vivaient sans effort, avec simplicité, les peintres et les sculpteurs du XIVe et du XVe siècle [1].

La ville de San Gimignano, soumise pendant plusieurs siècles aux évêques de Volterra, s'affranchit définitivement de leur joug vers l'année 1200. La Commune était à peine constituée, lorsque les citoyens se divisèrent en Guelfes et en Gibelins. Partagée en deux camps, la ville fut à tous moments bouleversée par des animosités implacables. Pendant qu'elle s'associait aux guerres incessantes dont la Toscane était ensanglantée, les discordes civiles régnaient presque sans interruption dans ses murs, et les chefs des différents partis prenaient tour à tour le chemin de l'exil. Au milieu de ces luttes quotidiennes, les maisons se transformèrent pour la plupart en forteresses protégées par de hautes tours ; les habitations privées devinrent, comme les palais, capables de soutenir des siéges. Malgré ces agitations violentes, la prospérité de San Gimignano s'accrut rapidement. Dans cette société, si souvent et si profondément troublée, il y avait place pour une industrie active, pour un commerce étendu, pour une foule de distractions populaires, pour tous les développements de la vie religieuse, pour la culture des lettres et des arts, en un mot, pour des institutions compliquées, dont la tranquillité publique semble l'élément indispensable.

1. Nous avons suivi, dans ce travail, comme guide principal, le substantiel ouvrage du chanoine Pecori : *Storia della terra di San Gimignano*. Firenze, 1853.

La vivacité du génie italien, la gaieté de la terre et du ciel, entretenaient sans doute, chez les habitants de San Gimignano, à côté des ambitions et des haines ardentes, le goût et le besoin d'une activité plus noble et plus féconde. Une grande partie de la population se tenait d'ailleurs à l'écart, loin des champs de bataille où se complaisaient les familles puissantes. Ce fut elle qui, en 1353, pour en finir avec la guerre civile, imposa au Conseil public la soumission de San Gimignano à la république florentine. Privée du pouvoir de nommer son podestat, la ville conserva son organisation municipale, qui seconda généreusement l'impulsion donnée à l'Italie tout entière par le souffle de la Renaissance. Non-seulement la Commune de San Gimignano donna à la Péninsule un grand nombre de jurisconsultes, de poëtes, d'érudits et d'orateurs sacrés, mais elle attira chez elle les peintres et les sculpteurs les plus célèbres et peupla ses sanctuaires des productions de leur génie. A côté de l'art du moyen âge, l'art de la Renaissance produisit quelques-unes de ses œuvres les plus parfaites : elles se sont épanouies auprès des palais et des tours du XIIIe siècle, comme ces belles fleurs qui naissent à l'abri des vieux édifices.



Le premier soin d'une ville libre est de garantir sa sécurité par de solides fortifications. San Gimignano, entre le XIIe et le XIIIe siècle, s'enveloppa d'une enceinte de 2,176 mètres. Au-dessus des murailles, s'élevaient de nombreuses petites tours carrées, auxquelles on ajouta, pendant le XVe siècle, cinq magnifiques tours rondes en briques; une ligne de fossés profonds complétait les moyens de défense, excepté du côté de l'est et du nord, où les escarpements de la colline défiaient toute surprise. La beauté des fortifications égalait leur puissance. Aussi inspiraient-elles une légitime fierté à la Commune qui institua, pour leur conservation, des préposés spéciaux (*provveditori delle mura*). Ces remparts protégèrent plus d'une fois la ville, non-seulement contre les attaques des cités rivales, mais contre les coups de main des bannis. Au XVIe siècle, leur utilité stratégique disparut. D'ailleurs, la ville de San Gimignano était devenue trop pauvre pour les entretenir. On les abandonna aux ravages lents, mais sûrs, de la pluie et du vent, qui ouvrirent peu à peu de larges brèches et firent de ces constructions, qu'on avait crues immortelles, des ruines pittoresques où fleurissent, au printemps, les *viole di Santa Fina.*

On entrait dans la ville par trois grandes portes crénelées, qui existent

encore, mais défigurées : la porte Saint-Matthieu, la porte Saint-Jean et la porte de la Fontaine. Il y avait en outre six autres portes plus petites : celle de Querceccbio subsiste seule aujourd'hui ; les autres ont été fermées ou démolies.

Les palais du XIIIe et du XIVe siècle ne sont pas rares à San Gimignano. L'austérité de leur physionomie répond bien au caractère des murs et des portes de la ville ; mais on y surprend en même temps cette grâce et cette élégance qui sont comme la gaieté des édifices, et qui attachent l'homme à sa demeure en charmant ses regards. Les statuts de 1255 avaient fixé l'espace que pourraient occuper les maisons des particuliers : aussi ont-elles, le plus souvent, les mêmes dimensions ; mais la diversité des détails les préserve d'une régularité monotone. Elles n'ont jamais plus de deux étages. Deux arcades décorent quelquefois le rez-de-chaussée : l'une sert de porte, l'autre conduit à une *loggia* intérieure. Chaque étage est, en général, éclairé par deux fenêtres cintrées qu'encadre soit une ogive, soit un entourage en briques curieusement travaillées. Plusieurs arcades mauresques rappellent les chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem et les Pisans établis à San Gimignano. De toutes les habitations privées, la plus belle est celle des *Pesciolini*, dans le quartier de Saint-Matthieu. Elle ressemble à un dé gigantesque ; la justesse de ses proportions, le goût sévère de ses ornements, son aspect d'inébranlable solidité, satisfont tellement l'esprit et les yeux, que l'imagination populaire a donné cet édifice pour résidence à Desiderio, roi des Lombards, quoique l'architecture trahisse le style du XIIIe et même du XIVe siècle. Si le palais Pesciolini provoque l'attention par sa grandeur et sa noblesse, le *palais de la Prévôté* l'attire par ses lignes pures et calmes, par la modestie et la discrétion de ses formes. Les mêmes éloges conviennent au palais situé à l'angle oriental de la place de la Citerne.

Cette place, d'un caractère un peu sombre, doit son nom à une citerne construite en 1273, et embellie en 1346, sans doute lorsque Guccio del Malevolti était podestat, car les armes de Guccio sont sculptées sur la face de la citerne. A la construction primitive appartiennent l'architrave massive et les deux pilastres grossiers sur lesquels s'appuie cette architrave. La citerne est célèbre dans l'histoire des incendies de San Gimignano : on y pouvait puiser jusqu'à 91,168 litres d'eau, que l'on transportait à l'aide de brocs en terre cuite, prêtés par les citoyens de bonne volonté. Le prix des brocs cassés était remboursé par la Commune. Pendant un incendie qui éclata en 1392, il y en eut 155 de brisés; 58 appartenaient à un seul propriétaire.

L'architecture du XIIIe et du XIVe siècle ne s'est encore révélée à notre

curiosité que dans les habitations privées : nous la retrouvons plus grandiose et plus expressive dans les monuments publics qui dominent la place principale de San Gimignano.

La cathédrale, à laquelle on monte par un escalier de vingt-cinq marches, s'élève entre le palais de l'Horloge, le palais du Peuple, la résidence féodale des Ardinghelli et les maisons qui ont remplacé les demeures des Salvucci et des Pellari. Malheureusement, la façade, construite par Matteo Brunisemd en 1239, sous le podestat Ardiccione, a perdu son caractère primitif. Mais, dans l'intérieur de l'édifice, on reconnaît encore le style sévère et vraiment religieux du XI[e] siècle, malgré les altérations que les agrandissements successifs de l'église ont fait subir aux dispositions de l'ancienne architecture. Cette cathédrale, qui a la forme d'une croix latine, est divisée en trois nefs. Dès le XIV[e] siècle, on y introduisit d'importantes modifications ; et en 1466 Giuliano da Maïano allongea la nef, agrandit le chœur, construisit la sacristie et réunit à l'église le campanile, qui en était isolé.

L'histoire de la cathédrale est intimement liée à l'histoire politique de San Gimignano et même à celle de son industrie. Sous ces nefs augustes, la corporation de la laine tint quelquefois ses assemblées, auxquelles les familles les plus distinguées ne dédaignaient pas de prendre part : les Bonaccorsi, les Ridolfi, les Marzi, les Cetti, les Vanni, les Gamucci, les Vecchi, les Mainardi se glorifiaient d'appartenir à cette corporation, qu'ils soutenaient de leur fortune et de leur crédit. Jusqu'à la fin du XIII[e] siècle, les conseils de la Commune se réunirent aussi dans l'église collégiale pour attirer sur leurs délibérations les bénédictions du ciel et pour s'imposer plus de réserve dans la discussion : pensée louable, mais rarement réalisée. Oubliant maintes fois la sainteté du lieu, les représentants de la Commune en troublèrent la paix sacrée par leurs dissensions tumultueuses. Le sanctuaire ne rentra dans son religieux silence qu'à l'époque où San Gimignano, suivant l'exemple des villes voisines, eut construit un palais spécial pour ses magistrats. Le souvenir des accents profanes qui avaient trop longtemps retenti sous les voûtes de la cathédrale fut effacé peu à peu par l'éloquence austère de prédicateurs fameux, tels que Saint-Bernardin de Sienne, Savonarole[1] et Felice Peretti da Montalto, qui devint pape sous le nom de Sixte-Quint.

1. C'est à San Gimignano que Savonarole, en 1484, exposa pour la première fois ses idées sur la corruption et les abus qui s'étaient introduits dans l'Église, sur les châtiments qui la menaçaient, sur la nécessité d'un renouvellement. L'impression qu'il produisit lui prouva qu'il avait trouvé le moyen de secouer l'engourdissement général et lui présagea le succès qu'il allait bientôt obtenir à Florence.

Quand on sort de la cathédrale, les regards se portent tout d'abord vers les nombreuses tours qui se dressent dans le voisinage de la vieille église. La plus grandiose est celle du palais public; mais la plus légère et la plus gracieuse est celle des Ardinghelli, construite au XIIIe siècle ; c'est tout ce qui reste de leur palais. La résidence des Pellari, située jadis à côté de l'ancien palais du podestat, a eu moins de bonheur encore ; il n'en subsiste plus aucune trace. Quant à la demeure des Salvucci, elle fut presque entièrement brûlée en 1352 par les Ardinghelli ; ce qui avait été épargné fut détruit, en 1439, par l'écroulement de la tour dont l'édifice avait été pourvu en 1248. Le nom seul du palais des Salvucci rappelle un des épisodes les plus lugubres et les plus caractéristiques des désordres civils à San Gimignano.

En 1348, grâce à l'intervention de Florence, tous les bannis avaient été rappelés. Les Ardinghelli, en reprenant possession de leurs foyers après un long exil, retrouvèrent de nombreux partisans, et puisèrent dans les honneurs dont ils furent comblés une arrogance qui exaspéra les Salvucci. Il ne fallait qu'une étincelle pour allumer l'incendie. Rossellino Ardinghelli ayant assisté à un acte de violence sur un magistrat, et ayant été, malgré son innocence, condamné à une amende comme instigateur du délit, les Salvucci trouvèrent la peine trop légère et accusèrent de partialité le capitaine du peuple, Bartolommeo Altoviti, qu'ils firent remplacer par Benedetto Strozzi. Ils persuadèrent au nouveau capitaine du peuple que Rossellino et Primerano Ardinghelli conspiraient contre ses jours avec Altoviti, devenu podestat de San Miniato, et qu'ils avaient l'intention de soulever la ville pour changer le gouvernement. On commença aussitôt le procès des deux frères, et il fut poursuivi avec une telle précipitation, que Rossellino et Primerano avaient été déjà décapités devant l'escalier du palais communal, quand arriva l'ambassadeur florentin chargé de demander leur mise en liberté (1352). L'exécution de cette sentence inique ressemblait à un assassinat. Les Salvucci, qui l'avaient provoquée, se repentirent bientôt de leur coupable initiative. La famille des Ardinghelli fit venir en secret les seigneurs de Picchena, les Rossi de Florence, et, de concert avec les partisans qu'elle avait à San Gimignano, attaqua le palais de ses ennemis, le saccagea et le brûla.

La place de la cathédrale n'est pas seule dominée par les tours sévères et élégantes qu'on élevait à côté des maisons et des palais pendant le moyen âge. D'autres tours se dressent çà et là du milieu des maisons de San Gimignano. Il y en avait encore vingt-cinq au XVIe siècle : on n'en compte plus que treize aujourd'hui. Leur construction remonte au XIe, au XIIe et surtout au XIIIe siècle. Les familles les plus nobles et les plus

riches obtenaient seules la permission d'ériger une tour à côté de leurs palais. Elles mettaient une sorte d'orgueil à élever le plus haut possible ces édifices derrière lesquels on pouvait se défendre et même attaquer. Les statuts de 1255 mirent un terme à cette émulation jalouse, en décidant qu'à l'avenir les tours des particuliers ne pourraient dépasser celle qui domine l'ancien palais du Podestat, appelé aujourd'hui palais de l'Horloge. En général, les tours de San Gimignano sont carrées. La lumière y pénètre par quelques fenêtres longues et étroites. De petites ouvertures, également carrées, sont pratiquées de distance en distance jusqu'au sommet; au-dessous de ces ouvertures, se trouvent des consoles destinées à supporter soit des échafaudages pour les réparations, soit des balcons d'où l'on pouvait, selon les temps, lancer des flèches sur ses ennemis, assister aux fêtes publiques et aux processions. Les étages inférieurs étaient seuls habités. La plupart des tours sont construites avec des cubes de pierre grise ou de travertin si parfaitement unis entre eux, qu'on croit voir un seul bloc de travertin ou de pierre. Quelques tours plus modernes sont revêtues de briques. San Gimignano, surnommée la ville aux belles tours, se regardait avec complaisance dans ces édifices aériens, à la conservation desquels le Conseil pourvut plus d'une fois par des ordonnances empreintes du plus fier patriotisme.

Le palais de l'Horloge, en face de la cathédrale, était primitivement la demeure du podestat. Avant sa construction, le podestat siégeait tantôt dans le palais des Ardinghelli, tantôt dans celui des Paltoncini, place de la Citerne, tantôt dans le chœur de l'église collégiale. Mais, vers la seconde moitié du XIIIe siècle, la Commune lui donna un palais digne d'elle. Les assemblées publiques se réunirent dans cet édifice, auquel on ajouta, en 1337, une *loggia* où des fresques, aujourd'hui disparues, représentaient la sainte Vierge, san Gimignano, saint Louis et saint Christophe. Antonio Razzi, surnommé le Sodoma, y exécuta à son tour, en 1513, des peintures dont il ne reste que deux beaux anges. C'est dans cette loggia que les officiers publics recevaient l'investiture de leur charge et qu'ils rendaient leurs comptes. Lorsque la ville de San Gimignano se fut définitivement soumise à Florence, en 1353, les podestats quittèrent leur résidence habituelle pour le palais du Peuple. Leur ancien palais servit dès lors à donner l'hospitalité aux étrangers de distinction; on y reçut successivement, pendant les pestes qui désolèrent Florence, Giovanni Domenico Capponi (1420) et Luca Pitti (1464). Une des salles fut concédée à la corporation de la laine pour ses réunions. Des écoles publiques occupèrent aussi une partie du palais. L'horloge qui orne la façade y fut placée en

1407. Il ne subsiste plus des anciennes constructions que la loggia et la tour qu'on appelait la *Rognosa*.

Le palais du Peuple, appelé aussi Nouveau palais du Podestat, s'est conservé intact avec sa rudesse grandiose. La Commune, ne voulant pas rester au-dessous des villes voisines, décréta, en 1288, la construction de cet édifice, destiné à la résidence de ses principaux représentants et aux réunions des conseils publics. Il fut agrandi en 1323. Les deux étages ont chacun trois grandes fenêtres. A côté de la porte, devant le palais, se trouve un balcon isolé, auquel on monte par deux escaliers latéraux : c'est là que les podestats, nommés pour six mois et choisis toujours en dehors de la ville, afin qu'ils eussent plus d'indépendance, présentaient solennellement aux prieurs et au gonfalonier leurs lettres de créance et prêtaient le serment d'observer les statuts de San Gimignano.

La salle du Conseil occupe tout le devant du premier étage. Dante y parut en 1299 comme ambassadeur de la ligue guelfe, à la tête de laquelle se trouvait Florence; il fut accueilli par le podestat Mino Tolomei de Sienne, et obtint de la Commune les secours qu'il sollicitait. Cette salle du Conseil, qui retentissait jadis du bruit des discussions orageuses et qui garde encore les siéges où venaient s'asseoir les représentants passionnés de la Commune, n'abrite plus aujourd'hui qu'une assemblée d'hôtes silencieux: ce sont les tableaux suspendus à ses murailles, et qui, après avoir orné dans les environs plusieurs églises maintenant supprimées, ont trouvé un asile dans le palais public de San Gimignano. Aux noms des artistes fameux qui ont exécuté ces peintures s'associent les noms de donateurs appartenant à d'illustres familles. Les Cetti, les Bindi, les Salvucci, les Cortesi, semblent avoir mis leur mémoire sous la sauvegarde de Lippo Memmi, de Taddeo Bartoli, de Lorenzo di Niccolò, de Pier Francesco Fiorentino, de Domenico Ghirlandajo, de Filippino Lippi, de Benozzo Gozzoli. Le plus remarquable de tous ces tableaux est une *Assomption* que Pinturicchio avait exécutée pour l'église de Monte-Oliveto. Dans une *mandorla*, bordée de chérubins adorables, la Vierge est debout, les mains jointes, les pieds posés sur deux têtes de séraphins d'une expression toute céleste. Si ces petites créatures sont animées d'un souffle divin, on n'en peut dire autant de la Vierge, dont le visage est dépourvu d'intelligence et d'élévation. En revanche, on est saisi d'admiration dès qu'on regarde les deux saints à genoux, dans le bas du tableau, au milieu d'un paysage idéalement beau. L'évêque qu'on voit à gauche, vêtu d'une chape rose à revers bleu tendre, lève les yeux vers la Vierge, qui monte au ciel; ses traits nobles et purs reflètent la ferveur de son âme. Ses

cheveux gris sont peu abondants, et sa barbe est soigneusement rasée [1]. Il appartient à l'ordre des Olivétains, ainsi que le pieux abbé qui, en face de lui, est absorbé dans une contemplation voisine de l'extase. Le visage de ce personnage [2] est orné d'une longue barbe aussi blanche que son vêtement. Sa tête est découverte comme celle de l'évêque. Ses yeux, doux et bons, sont fixés sur la campagne, mais on sent que son esprit s'est élevé au-dessus des splendeurs de la nature et qu'il goûte déjà cette paix absolue que le monde ne peut donner. Des gazons épais et moelleux, d'une incomparable fraîcheur, parent la terre bénie que foulent encore les deux saints. A droite se dressent des rochers qui semblent promettre des retraites favorables aux méditations d'un religieux. A gauche, des arbres sans mystère ombragent légèrement quelques collines, tandis qu'un peu plus loin apparaît une petite ville aux édifices superposés. Enfin, des montagnes vaporeuses confondent à l'horizon leur azur avec le bleu du ciel. La couleur de ce tableau est d'une exquise suavité et rappelle les tons de la fresque [3].

1. La tête est vue de profil à droite.

2. Il se présente de trois quarts à gauche.

3. La *Chapelle des prisons* possède plusieurs fresques intéressantes. Voici d'abord la Vierge et l'enfant Jésus entre saint Gimignano et saint Grégoire, œuvre de l'école siennoise; Taddeo Bartoli en est peut-être l'auteur. — On attribue au Sodoma les peintures en grisaille dont les deux sujets sont séparés par des pilastres ornés d'arabesques : dans l'un des compartiments, on voit saint Ivon rendant la justice du haut de son tribunal, sur la face duquel deux enfants soutiennent l'écusson des Machiavelli; cette fresque fut sans doute exécutée en 1507, car, à cette époque, Giovanni Battista Machiavelli était podestat de San Gimignano. L'autre compartiment nous montre des orphelins et des mendiants qui se pressent à la porte du prétoire pour demander justice au magistrat. Sur la muraille opposée sont représentés la Vérité, la Prudence, et le Mensonge foulé aux pieds par un magistrat. On lit à côté de cette dernière figure l'inscription suivante :

Per quel che pecha l'huō per quel patisce.
Cava tu, verità, a la bugia
La falsa lingua, qual sempre mentisce.

Il y a une parenté certaine entre les trois figures allégoriques et les deux sujets attribués à Antonio Razzi; mais elles sont traitées avec beaucoup plus de négligence.

Il faut encore mentionner dans le palais public quelques fresques anciennes. La Vierge avec l'enfant Jésus dans l'habitation prétoriale est une œuvre du XV[e] siècle. Pier Francesco Fiorentino est probablement l'auteur d'une autre Vierge avec l'enfant Jésus, qu'on voit dans la chambre de la tour. On attribue à Lippo Memmi la Vierge qui décore la salle d'entrée. Dans une autre chambre apparaît encore la Vierge; on lit autour de cette peinture : *al tempo di Nicholò di Zanobi Fabrini* MDXVIIII. Enfin, c'est au pinceau de Benozzo Gozzoli ou à celui de ses élèves qu'on doit rapporter le

A côté du palais public s'élève la magnifique tour de la Commune. On l'érigea pour abriter les cloches qui devaient faire planer sur la ville leurs appels patriotiques. Cette tour ne fut commencée qu'en l'année 1300. Jusqu'alors les cloches, destinées à la convocation des assemblées publiques ou des milices populaires, étaient restées dans la cathédrale sous la main du clergé. A la suite de démêlés un peu vifs avec lui (1298), la Commune voulut être maîtresse absolue de ses cloches, et leur donna pour demeure la tour si fière qui domine tous les monuments de San Gimignano. Mannuccio Moronti fut l'architecte de cet édifice, et le fit monter avec légèreté dans les airs au-dessus d'une grande arcade sous laquelle passe une rue. On peut voir encore dans la tour trois cloches portant les dates de 1245, de 1328, de 1341, et décorées de bas-reliefs religieux avec des inscriptions où sont invoqués Jésus-Christ, la sainte Vierge et les patrons de San Gimignano.

Si l'on veut avoir une idée de l'admirable nature qui environne la ville, il faut monter au sommet de la tour communale ; la vue y est merveilleuse, surtout vers la fin d'un beau jour. Les collines qui se succèdent à l'infini ressemblent aux ondulations profondes d'une mer houleuse. Tandis que leurs crêtes resplendissent des derniers rayons du soleil, certains versants restent dans une ombre douce. L'or, le bleu tendre et le vert se côtoient, se caressent, et fondent harmonieusement leurs nuances par des transitions presque insensibles. Si quelque nuage vient à passer au-dessus de ces vastes espaces, il s'y mire comme dans les eaux d'un lac. A l'horizon se dresse un cercle de montagnes dont les contours, d'un bleu foncé, se détachent avec netteté sur l'azur plus pâle du ciel. Du côté de la porte qui fait face à Poggibonsi, les montagnes plus rapprochées semblent refléter les lueurs d'un incendie dont l'éclat principal se projette sur les sommets qui cachent la vue de Volterra. Les remparts de San Gimignano et ses portes crénelées sont comme embrasés, et les tours qui dominent la ville brillent de la pourpre dont le soleil couchant aime à revêtir les hautes cimes. Les horizons larges et tranquilles s'enveloppent d'un calme bienfaisant : « Le silence est pur comme l'air, et l'on dirait que la nature, avant de nous donner le repos de la nuit, se recueille elle-même dans une religieuse sérénité [1]. »

Père éternel soutenant Jésus attaché à la croix, l'Annonciation, la Pietà, la Trinité, et le Christ en croix entre saint Jérôme, saint François et un Donateur à genoux : ces fresques sont très-dégradées.

1. Lacordaire.

GUSTAVE GRUYER.

*(La suite prochainement.)*

# PRUD'HON

## SA VIE, SES ŒUVRES ET SA CORRESPONDANCE[1]

### XVI.



ES deux grands ouvrages, ainsi qu'un portrait qui n'est pas mentionné au livret, firent une grande sensation au Salon de 1808, et ils valurent à Prud'hon des lettres de grande naturalisation dans le domaine de la peinture d'histoire. La critique sentit qu'il fallait enfin compter avec un artiste dont la manière, très-opposée sans doute à celle de l'école dominante, était goûtée d'une partie du public. David daigna parler de Prud'hon. Il est vrai qu'il le regardait comme un rival peu dangereux. « Enfin, disait-il, celui-là a son genre à lui; c'est le Boucher, le Watteau de notre temps; il faut le laisser faire, cela ne peut produire aucun mauvais effet aujourd'hui dans l'état où est l'école. Il se trompe, mais il n'est pas donné à tout le monde de se tromper comme lui : il a un talent sûr.— Ce que je ne lui pardonne pas, ajoutait-il en souriant, c'est de faire toujours les mêmes têtes, les mêmes bras et les mêmes mains. Toutes ses figures ont la même expression et cette expression est toujours la même grimace. Ce n'est pas ainsi que nous devons envisager la nature, nous autres disciples et admirateurs des anciens[2]. »

M. Boutard consacra à Prud'hon, pour la première fois, un paragraphe important, dans son compte rendu du Salon, au *Journal des Débats*. Les

1. *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. II, p. 377 et 495, et t. III, p. 14, 152, 214 et 329.

2. Delécluze. *Louis David*, p. 305.

idées sur le style noble, sur la peinture d'histoire professées par David étaient tellement enracinées, qu'il traite de débutant l'auteur d'un si grand nombre de ravissants ouvrages et qui était alors âgé de cinquante ans. Il faut pourtant convenir que cet article, qui exprime les idées de la critique sérieuse à cette époque, est en général judicieux et bienveillant.

« On connaissait déjà M. Prud'hon, dit M. Boutard, par de jolis dessins et quelques petits tableaux. Depuis, il s'était occupé avec succès de divers ouvrages en plafond ; mais il faut marquer cette année comme l'époque de son entrée dans la lice avec les artistes d'un ordre supérieur. L'événement lui a prouvé qu'on ne pouvait mieux choisir son temps pour une telle entreprise.

« Le débutant se produit d'abord dans un morceau du genre grave, élevé, pathétique, *la Justice poursuivant le Crime* (n° 484).

« Le meurtrier a surpris sa victime durant la nuit dans un lieu sauvage, couvert de tous côtés par des rochers qui lui semblaient inaccessibles. Il l'a laissée étendue, percée de plusieurs coups, et il s'éloigne en cachant dans les replis de sa robe le poignard dont il a frappé ; mais la Justice, qui recherche, manifeste, juge, punit les crimes, est prête à le saisir. Cette seconde partie de la composition est rendue par deux figures allégoriques planant au-dessus du lieu où le meurtre a été commis : l'une le bras étendu pour saisir et un flambeau à la main, l'autre qui tient des balances et un glaive prêt à frapper. Ce tableau doit être placé dans la salle des jugements du tribunal criminel. Il exprime aussi bien, assurément, que le peut la peinture, les fonctions de cette cour. L'artiste a voulu aussi qu'il contribuât à la terreur nécessaire dont est rempli le lieu auquel il est destiné. Il n'a point cherché pour son meurtrier des formes plus belles et un caractère plus relevé qu'il n'appartient au commun des brigands. La main qui s'avance pour le saisir dans sa course est aussi d'une expression fort énergique, qui sera mieux saisie encore des habitués des audiences criminelles que de ceux du Salon.

« Le corps de l'assassiné intéresse par le caractère de la jeunesse et ceux de la bonté, remarquables surtout dans la tête. La physionomie du brigand exprime bien la férocité, l'inquiétude, la lâcheté ; son mouvement, comme celui des figures allégoriques, est d'une grande vérité ; les têtes de ces dernières sont bien. En général, M. Prud'hon paraît avoir étudié la tête, les mains et les pieds ; il nous semble souvent incorrect dans le reste de la figure. Le genou gauche du brigand et le mouvement de son autre cuisse sous la draperie, le genou gauche et la cuisse gauche du cadavre, les épaules des figures aériennes, ne sont point exempts de reproches : partout, même dans les têtes, le dessin est plus ou moins

anguleux et quelquefois rompu par le passage trop heurté des ombres à la lumière, ou perdu sous les demi-teintes; je citerai encore ici la cuisse droite du jeune homme mort. Le site est bien composé, bien exécuté; les effets et les accidents de la lumière de la lune et du flambeau, bien ménagés. On a remarqué que les couleurs des draperies sont trop prononcées, que les objets ne se voient pas aussi distinctement au clair de la lune et des flambeaux. La conséquence générale à tirer de cette observation juste est qu'il faut, autant qu'il est possible, ne prendre de lumière que celle du jour. L'excuse également bonne de M. Prud'hon, c'est d'une part que son sujet, d'ailleurs très-bien conçu, présente essentiellement une scène de nuit; de l'autre, que tout tableau étant fait pour être vu auprès d'objets éclairés par la lumière du soleil, il est indispensable que ce qu'il représente participe en quelque chose de cette sorte de lumière. Du reste, l'ouvrage annonce un heureux talent et justifie le grand encouragement dont Sa Majesté a daigné honorer l'auteur.

« Tout près de là, sous le n° 485, M. Prud'hon, *passant du grave au doux*, a représenté Psyché transportée par Zéphire du rocher où on l'avait exposée dans la demeure de l'Amour.

« Psyché, dans les songes d'un sommeil léger, se sent emporter par un essaim de beaux enfants ailés. Elle effleure d'un mouvement rapide l'émail de la prairie. Zéphire prend un soin remarquable de ne troubler en rien son sommeil : ainsi cette figure est bien endormie. La tête rappelle, en effet, celles du Corrége. Les figures d'enfants sont gracieuses et aériennes. Psyché repose très-bien, comme nous l'avons déjà dit, dans les bras de Zéphire. Mais celui-ci ne porte sur rien; son attitude est un peu gênée. Dans ce tableau, moins que dans l'autre cependant, le dessin est anguleux et, à quelques endroits, désordonné par les effets d'ombre et de lumière, apparemment mal entendus. Ainsi la partie inférieure de la jambe gauche de Zéphire semble, par une faute de cette nature, avancer sur la partie supérieure. La couleur, qui n'est ni celle d'un flambeau ni de la lune, tire pourtant sur le violet; néanmoins tout l'ouvrage est d'un faire facile, d'une composition pittoresque; le dessin, d'un bon effet général.

« Enfin M. Prud'hon a, pour compléter son début, produit, sous le n° 486, un fort bon portrait à la manière des peintres d'histoire. Dans cet ouvrage la couleur ni le dessin ne sont les mêmes que dans les deux autres, non plus que dans le plafond de la salle de Diane. La couleur moins vigoureuse, un peu faible peut-être, est aussi moins factice; il en est de même du dessin, plus coulant et de moins d'effet. L'auteur a donc un talent encore flexible; l'expérience et ses propres réflexions lui feront

connaître beaucoup mieux, assurément, que tout ce que nous pourrions dire, ce que l'on peut, dans les grandes compositions, accorder à l'effet et ce qu'il faut réserver à la vérité[1]. »

Après la grande pièce la petite; après la critique sérieuse la critique satirique et légère : car on chansonna les tableaux de Prud'hon. Nous trouvons dans l'*Observateur au Muséum* deux morceaux qui méritent d'être conservés. Ils reflètent à leur manière, et sous une forme burlesque, le sentiment public à ce premier moment, et par le fond ils se rapprochent beaucoup de l'article du *Journal des Débats*.

SALON DE 1808.

N° 484. — M. PRUD'HON.

« *La Justice, devancée par la Vengeance divine, poursuit le Crime*; bonne couleur, effet de convention comme tant d'autres auxquels on ne fait pas grande attention. Dessin très-incorrect : le bras de la Justice tenant l'épée n'est nullement heureux; l'action en est forcée et hors absolument de nature.

AIR : *Jeunes amans cueillez des fleurs.*

Dessinez mieux, monsieur Prud'hon,
Surtout fuyez l'allégorie;
Car de ces êtres de raison
Le connaisseur même s'ennuie.
Vous colorez avec grand art
Un sujet de simple caprice;
Mais c'est méchant de votre part
D'avoir torturé la Justice.

N° 485. — PAR LE MÊME.

« Psyché enlevée par les Zéphyrs du rocher où la jalousie de Vénus l'avait fait exposer. Toujours un effet de convention, comme le précédent. La tête de cette victime de la reine des ris et des jeux de l'amour est un peu trop forte; c'est assez le défaut dans lequel cet artiste tombe parfois. Le corps du Zéphyr est trop étranglé et dégénère en maigreur; il faudrait un peu de vagize (*sic*) dans le rocher montueux qui termine le tableau.

*Air de la Confession.*

AVEU DE M. PRUD'HON.

Il est vrai qu'en peignant Psyché
J'ai peu consulté la nature;

1. *Journal de l'Empire*, 2 nov. 1808. Salon n° VI. Signé, M. B. (Boutard).

Mais pour commettre ce péché
J'eus diablement de tablature (*bis*).
Son libérateur est surtout
Un modèle de mauvais goût [1].

L'enlèvement de Psyché par Zéphire fut acheté par le duc de Sommariva et appartient aujourd'hui à sa veuve. On plaça la Justice divine dans la salle des assises à laquelle elle était destinée, et elle y resta jusqu'en 1815. Mais, à cette époque de pieuse mémoire, on imagina de remplacer cette peinture par un Christ. Prud'hon, inquiet pour son tableau, demanda qu'il fût déposé dans son atelier jusqu'à ce qu'on lui eût trouvé une autre destination, et il écrivit au préfet de la Seine la lettre suivante :

« Paris, le 17 novembre 1815. — Monsieur le Préfet, étant informé qu'on doit enlever de la salle du tribunal criminel le tableau de *la Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime*, et mettre un Christ à la place, j'ose vous prier de permettre que ce tableau dont je suis l'auteur soit déposé chez moi jusqu'à ce qu'on lui ait assigné une nouvelle place.

« Cette obligeance particulière de votre part, Monsieur le Préfet, trouvera en moi une reconnaissance égale au respect avec lequel j'ai l'honneur d'être votre très-humble et très-obéissant serviteur.

« PRUD'HON, $p^{tre}$,

« $Ch^{er}$ de la Légion d'honneur, rue et maison de Sorbonne [2]. »

Le premier président Séguier, qui avait retrouvé sa ferveur religieuse en même temps que ses rois légitimes, appuya la demande de Prud'hon dans cette lettre intéressante à plus d'un titre :

« Paris, ce 29 novembre 1815. — Monsieur le Préfet, un tableau allégorique par Prud'hon était placé dans la salle de la cour d'assises. Le sujet ne convenait pas, et vous l'avez fait retirer. L'auteur y attachait beaucoup de prix, qui peut être réel du côté de l'art ; il désire l'avoir en garde. Ne pourrait-on pas le lui rendre en propriété, si en place il nous fournissait le tableau propre aux audiences judiciaires? C'est un Christ qu'il nous faut, parce que de tout temps il a été élevé au-dessus des juges. Si un troc entrait dans l'intention définitive de M. Prud'hon, comme je

1. L'*Observateur au Muséum*. — A Paris, de l'imprimerie de Gauthier, rue Jean-Lantier, n° 2. — 1808. 24 pages in-12.

2. L'original de cette lettre appartient à M. Jules Boilly.

pense qu'il l'entendrait avec une économie devenue indispensable, je pourrais, d'après votre agrément, traiter avec l'artiste, et surtout m'entendre sur la nouvelle composition.

« Veuillez, Monsieur le Préfet, agréer l'hommage de mon attachement respectueux.

« *Le premier président,*

« SÉGUIER [1]. »

Le tableau fut en effet rendu à Prud'hon, qui le conserva chez lui pendant quelque temps. On le plaça ensuite dans la galerie du Luxembourg, où il resta jusqu'en 1823. En 1826, la ville le céda au Musée en échange de quatre tableaux représentant le Christ en croix par MM. Vinchon, Tardieu, Delassus et Justin Ouvrié [2].

En somme, *la Justice poursuivant le Crime* obtint un très-vif succès [3]. Prud'hon raisonnait sa peinture. Il aimait à traiter ces sujets destinés à occuper une place déterminée et où la réalité se mêle à la fiction. Son imagination pleine de ressources trouvait facilement des motifs appropriés à un but particulier. On n'avait d'ailleurs pas oublié ses premières

1. « A Monsieur le préfet du département de la Seine, » etc. — L'original de cette lettre appartient à M. Feuillet de Conches.

2. Frédéric Villot, *Notice des tableaux du musée du Louvre*, p. 297.

3. A l'époque où le négligent Prud'hon fit ce grand ouvrage, il commença, semble-t-il, à s'occuper d'une manière active de ses intérêts et de sa famille, et plus on avance, plus on reconnaît l'influence maternelle de M^lle^ Mayer. Nous possédons une pétition par laquelle il demande l'admission de son second fils, Jacques-Philippe, qu'il nomme par on ne sait quelle inadvertance Jean-Baptiste, à l'école de Fontainebleau. Ce Jacques-Philippe, né le 30 avril 1791, avait en effet dix-sept ans en 1808. Il fut élève de Saint-Cyr et mourut pendant la campagne de Russie.

« Monsieur le Préfet,

« Le sieur P.-P. Prud'hon, peintre d'histoire, désirant faire entrer Jean-Baptiste Prud'hon, son fils, âgé de dix-sept ans, à l'école de Fontainebleau, pour se mettre en état de servir d'une manière honorable et distinguée dans les armées de Sa Majesté Impériale et Royale, vous prie, Monsieur le Préfet, de vouloir bien faire examiner ce jeune homme et, s'il est jugé avoir la capacité requise pour y être reçu, de vouloir également lui servir de protecteur et d'appui; il ne doute pas qu'une recommandation comme la vôtre n'aiguillonne encore en lui le désir de se montrer digne de l'intérêt que vous prendrez à sa personne.

« Le dit Prud'hon a l'honneur d'être, Monsieur le Préfet, votre très-dévoué serviteur,

« PRUD'HON *. »

* L'original de cette pièce appartient à M. Laperlier. Elle est sans date, mais porte la mention administrative : 18 mai 1808.

décorations murales, et lorsque quelques années plus tard, vers 1818, Percier et Fontaine construisirent le grand escalier du Louvre, c'est à lui que l'administration s'adressa pour en peindre le plafond. Prud'hon saisit avec empressement la nouvelle occasion qui se présentait d'exécuter une vaste décoration murale où son goût pour l'allégorie pouvait se donner carrière, et la belle esquisse que possèdait M. Laperlier peut donner une idée de son projet. Elle représente Minerve casquée et enveloppée dans un manteau de pourpre, soutenant d'une main le génie de la Peinture et de l'autre lui montrant le séjour de l'Immortalité. Cette élégante figure, qui symbolise les Beaux-Arts, tient une palette et des pinceaux; les Muses, placées sur son passage, célèbrent son triomphe. D'autres génies lui font cortége; celui de l'Envie, terrassé, tombe dans le gouffre.

Prud'hon n'exécuta pourtant pas cet important ouvrage, et voici ce que m'écrit à ce propos Mme Belloc, qui a beaucoup connu Prud'hon et Mlle Mayer, pendant les dernières années de leur séjour à la Sorbonne :

« Voici une anecdote qui peint le désintéressement de Prud'hon et son désir constant d'atteindre la perfection qu'il rêvait. Lorsque Fontaine construisit le grand escalier du Louvre, on voulut confier à Prud'hon, qui avait pour la peinture décorative une aptitude particulière, l'exécution du plafond. Il fit aussitôt des esquisses pour cet ouvrage, qui lui plaisait beaucoup. Mais lorsqu'il apprit que le plafond devait être terminé en un an, il dit : « Ce n'est pas mon affaire. Je ne veux livrer mon « œuvre que lorsqu'elle me semblera parfaite. Adressez-vous à X... : c'est « un peintre expéditif; il fera ce que vous demanderez. » Et il renonça ainsi à une commande fort importante, car ce plafond lui était payé vingt mille francs. »

Il est bon de remarquer que ce X... dont parle Prud'hon n'était autre que Meynier, qui en effet exécuta l'ouvrage.

C'est probablement aussi vers la fin de sa carrière que Prud'hon fit, pour la salle de distribution des prix à la Sorbonne, le projet d'une autre vaste composition allégorique, *l'Immortalité*, que nous ne connaissons que par le magnifique dessin du marquis Maison, qui appartient aujourd'hui à M. le duc d'Aumale, et par celui qui faisait partie de la collection de M. de Boisfremont fils [1]. Ces deux dessins ne furent probablement exécutés qu'en 1822, lorsqu'on rendit aux études l'antique

1. Dans le catalogue de vente de cet amateur ce dessin rehaussé au lavis porte le titre de l'*École française*.

monument que la République avait transformé en palais des beaux-arts, et nous en parlons maintenant pour ne pas avoir à revenir à ce genre d'ouvrage. Sur le devant, Minerve soulève le voile qui couvre la Nature appuyée sur le Sphinx; à gauche est l'Astronomie; on voit près d'elle les hommes de génie qui ont illustré les sciences: Newton, Descartes, Galilée, Archimède; plus haut les poëtes érotiques; dans le fond les poëtes épiques et tragiques et les peintres célèbres, accompagnés des Muses qui entourent la déesse. On remarque parmi eux Homère, Virgile, Euripide, Sophocle, Corneille, Racine, Michel-Ange, Raphaël, le Corrége, le Poussin. Cette composition, de la plus belle ordonnance, du plus grand caractère, est complète, et c'est sans doute le chagrin et la maladie qui empêchèrent Prud'hon d'exécuter ce beau projet.

C'est en 1810 que le prix décennal institué par Napoléon devait être décerné. On attendait l'ouverture de l'Exposition avec une véritable anxiété. Les plus célèbres peintres de l'époque prirent part à ce concours et présentèrent leurs œuvres les plus justement réputées: David, les *Sabines* et le *Couronnement de l'Empereur*; Gros, la *Peste de Jaffa*; Girodet, le *Déluge* et la *Révolte du Caire*; Prud'hon, la *Justice poursuivant le Crime*. On sait ce qu'il advint de cette fondation annoncée avec tant de fracas, et dont l'idée avait d'abord été accueillie avec enthousiasme par le public. Les rivalités se mirent de la partie. La commission hésita, fit un rapport évasif, loua, critiqua et ne conclut à rien, de sorte que le prix ne fut pas décerné. Outre son grand tableau, Prud'hon avait encore exposé au Salon de 1810 une *Vierge* qui ne me paraît pas être une de ses plus heureuses inspirations [1]. C'est une gracieuse jeune fille, représentée à mi-corps, les mains croisées sur la poitrine. Ses longs cheveux dénoués tombent sur le col et encadrent sa tête penchée, souriante, jolie, un peu maniérée, et qui n'a certainement rien du caractère de grandeur, de sainteté, de suprême chasteté que les peintres religieux ont donné à Marie. Cet ouvrage fut pourtant remarqué, et je trouve dans le *Salon de 1810* de M. Guizot une appréciation qui ne manque pas de justesse: « Cette dernière, dit-il, est d'une grâce très-séduisante; l'expression en est douce, timide, pleine de jeunesse et de pureté; la couleur en est brillante, peut-être trop; il y a beaucoup d'art et un peu de manière dans cette extrême suavité de pinceau qui dégénère si facilement en mollesse; à force de fondre les con-

1. Ce tableau, qui a appartenu à la duchesse de Montebello, est aujourd'hui en la possession de la veuve de l'un des fils de la maréchale, Mme Alfred de Montebello. Il a été lithographié par Mlle Dumeroy et par Aubry-Lecomte.

tours, de ne rien arrêter, de ne présenter à l'œil que des formes indéterminées, on tombe dans un vague, une incertitude, qui mènent à l'incorrection; et quant au coloris, son éclat, quand il n'est pas uni à l'énergie, nuit souvent à la vérité. » Il ne faudrait certainement pas généraliser ces observations. Prud'hon est ce qu'il est avec ses admirables qualités et les défauts ou plutôt les dangers de sa manière. Mais il faut convenir que la peinture religieuse n'était pas son fait. Il est amoureux de la forme, sensible, passionné; il comprend la beauté voluptueuse et la pureté relative et humaine; ne lui demandez pas de représenter les austères figures de l'empyrée chrétien, et passons rapidement sur des œuvres qu n'ajoutent que peu de chose à sa gloire.

## XVII.

Pendant cette année 1810, Prud'hon fut occupé d'une foule de travaux détruits pour la plupart, qui ont laissé peu de traces, et que je m'efforcerai de restituer au moyen de dessins, d'esquisses et de documents écrits. Napoléon venait de répudier Joséphine et allait contracter son union fatale avec Marie-Louise d'Autriche. La ville de Paris voulait célébrer cette union par des fêtes magnifiques et offrir à l'impératrice des présents appropriés à la circonstance, qui témoignassent de la satisfaction vraie ou feinte qu'éprouvait la population. Frochot était encore préfet de la Seine, et c'est sans doute à son instigation que son vieil ami Prud'hon fut chargé de peindre les décorations qui devaient figurer aux fêtes données à l'hôtel de ville, ainsi que de composer les dessins et de diriger l'exécution de la toilette somptueuse dont le municipe fit hommage à sa nouvelle souveraine le 15 août 1810. Voyons d'abord la toilette, aux dessins de laquelle Prud'hon se mit sans doute aussitôt que le mariage eut été décidé.

Elle se composait de la table avec le miroir et les coffres à bijoux, de la psyché ou écran, d'un fauteuil et d'un lavabo. Les formes générales sont celles des objets de cette nature pendant la période impériale, mais dans une certaine mesure, assouplies, allégées par le grand artiste. Nous ne nous y arrêterons pas : c'est l'ornementation qui seule nous intéresse. Sur ce point nous possédons un document précieux écrit de la main de Prud'hon : le programme qu'il soumit au préfet de la Seine, et qui explique sa pensée mieux que toutes les descriptions que nous pourrions faire.

LA TABLE, LE MIROIR ET LES COFFRES DE LA TOILETTE.

« Assise et appuyée sur des fleurs, une jeune Flore reçoit les hommages de plusieurs génies qui se pressent autour d'elle. Le génie qui tient les cœurs en sa puissance lui présente ceux de tous les Français que l'Harmonie rassemble, qu'un même sentiment unit. Zéphire entr'ouvre de son haleine le calice des fleurs; il offre à la déesse ce qu'elles ont de plus brillant et de plus suave. Le Goût dispose des métaux les plus précieux pour en parer sa personne. L'Industrie et le Commerce lui portent à l'envi leurs tributs. Autour du miroir, le Plaisir, qui a tressé la guirlande de fleurs sur laquelle posent tous ces génies, serre étroitement le nœud qui en réunit les extrémités pour en former un cercle indissoluble.

« De la partie supérieure des deux candélabres fleuris, supports du miroir, s'élancent les génies de la Poésie, des Arts et des Sciences.

« Des groupes de petits Amours dispersés sur les coffres de la toilette s'occupent, les uns, à filer des jours d'or et de soie et à dévider ces mêmes et précieux fils, les autres, à cultiver la fleur qui est l'objet de leur prédilection et à en recueillir le fruit.

LA PSYCHÉ OU L'ÉCRAN.

« Sur le vaisseau d'Isis, emblème de la ville de Paris, s'élève l'autel de l'Hymen, paré de guirlandes de fleurs. La Tendresse et la Fidélité, figurées par des colombes, en font la base. Le flambeau de l'Hymen orne les angles. Le centre offre deux papillons unis, symbole de l'union des âmes. L'autel supporte une colonne, entourée à sa naissance d'un faisceau de lauriers, et vers son sommet d'un lierre qui se lie étroitement à elle pour exprimer que de nombreuses victoires ont préparé l'auguste alliance. Les fruits que cette alliance promet à la France sont figurés par ceux dont la corbeille formant le chapiteau est remplie. Le couronnement présente le dieu Mars et une jeune Minerve que l'Hymen unit. Un Amour conduit l'aigle autrichienne, à l'aide d'un lien de fleurs; un autre Amour caresse l'aigle française et la rend sensible. Les deux aigles sont rapprochées par les deux Amours [1]. »

Tout cela, très-galant sans doute, est passablement amphigourique, et on conviendra que le commentaire de l'auteur n'était pas inutile. Prud'hon ne parle pas de trois des pièces importantes de cet ensemble :

1. L'original de cette pièce appartient à M. Fillon. Une note inscrite en marge du premier feuillet indique qu'elle était accompagnée d'une lettre au préfet de la Seine, qui nous est inconnue.

le fauteuil, le lavabo et le grand tapis de pied. Le fauteuil, d'une forme assez disgracieuse, posé sur quatre cornes d'abondance remplies de fleurs, présente cependant un motif charmant placé entre le bras et le siége : c'est une figure de Psyché accroupie qui enchaîne l'Amour. Le lavabo, en forme de trépied, supporte une belle aiguière sur laquelle court une frise ravissante qui représente la nymphe de la Seine couchée au milieu des roseaux et entourée d'Amours et de zéphyrs. Cependant les pièces capitales de cette ornementation sont les couronnements en ronde bosse de la psyché et du miroir, ainsi que les groupes des coffrets dont on possède des surmoulages et des dessins. Tous ces objets, en vermeil et lapis-lazuli, exécutés d'une manière admirable, dit-on, par Odiot et Thomire, furent emportés à Parme en 1815. Lors de l'invasion du choléra, le comte de Bombelle les fit briser et fondre sous prétexte de se procurer des ressources pour les malheureux atteints par le fléau. « Les ouvriers chargés de cette œuvre barbare pleuraient, dit une lettre que M. Lecomte a eue sous les yeux. Un commissaire parmesan assista au bris et à la fonte du tout, toilette et lavabo, afin que M. de Bombelle pût être bien assuré que rien ne subsisterait plus de ces objets qui avaient le tort de rappeler au palais de Parme, et d'autres lieux, et d'autres temps, et d'autres personnes [1]. »

Heureusement que la plupart des dessins de ces précieux objets ont été conservés. Une variante pour le miroir qui appartient à M. Eudoxe Marcille mérite d'être signalée. Dans ce projet, c'est une guirlande de fleurs avec des papillons qui entoure la glace; sur le montant de droite, un Amour debout tient une torche, au feu de laquelle il présente un papillon; sur le montant de gauche, Psyché enfant tient également un papillon. Ce motif ne parut pas assez riche, et Prud'hon le remplaça par celui qui fut exécuté [2].

1. *Monde illustré*, 4 mars 1861.

2. M. Eudoxe Marcille possède les dessins pour toutes les figures des coffrets, sauf une; les deux variantes pour le miroir ; le dessin de la psyché ; un projet et le dessin très-terminé du candélabre. Le dessin définitif du fauteuil appartient à MM. de Goncourt.

On pourra aussi consulter : *Toilette de l'impératrice et reine Marie-Louise, et Berceau du roi de Rome, son fils,* exécutés par Odiot et Thomire, d'après les dessins de Prud'hon et Cavelier, chez Bance aîné, un cahier petit in-folio, ainsi que trois dessins lithographiés sur la même feuille, par J. Boilly, sous le titre de *Caprices,* d'après des dessins à M. Eudoxe Marcille, et représentant : une charmante composition qui pourrait être une seconde variante pour le couronnement du miroir; la frise où est figurée une danse d'enfants du vase à parfums, placé dans la partie moyenne de la table, et que nous avons reproduite en tête de ce travail, enfin la frise de l'aiguière où l'on voit la Seine entourée d'Amours et de Génies. — Boilly a encore lithographié les deux

A la date du 30 août 1810, Prud'hon écrit au préfet de la Seine pour lui demander de déterminer la somme qu'il aura à toucher pour sa coopération à la toilette de l'impératrice :

« Paris, ce 30 août 1810. — Monsieur le Préfet, je vous prie de vouloir bien fixer un prix aux inventions, dessins, surveillance que j'ai donnés pour la fabrication de la toilette offerte à S. M. par la ville de Paris, dont vous m'avez confié la direction, afin que je puisse de suite en toucher le montant.

« J'ai l'honneur d'être avec la plus parfaite considération, M. le préfet, votre très-humble et obéissant serviteur.

« PRUD'HON, P^tre
« Membre de la Légion d'honneur [1]. »

La fête de nuit donnée aux nouveaux époux par la ville de Paris, le 10 juin 1810, fut d'une grande magnificence. On avait élevé en retour de l'hôtel de ville une galerie semi-circulaire à laquelle on communiquait par les appartements de la préfecture et qui rappelait assez celle de la place de Saint-Pierre de Rome. Elle était composée de vingt-deux colonnes semblables à celles de l'antique édifice. Les colonnes du centre en avant de la porte du palais municipal soutenaient un entablement sur lequel était placée une longue frise peinte en transparent où étaient figurées les noces d'Hercule et d'Hébé. Deux groupes, dont l'un représentait la Victoire offrant l'olivier de la paix aux nations vaincues et l'autre la Renommée annonçant au monde l'événement qui devait assurer sa tranquillité, flanquaient cette partie principale de la décoration. Au centre, sous la frise, était placée la loge impériale d'où on pouvait voir le feu d'artifice et au-dessus de laquelle on lisait cette inscription, tirée de la cantate de M. Arnault pour la fête du 2 avril ;

En jurant leur bonheur, deux illustres époux
Ont juré celui de la terre.

Dix figures avec attributs représentant le Commerce, la Victoire, la Science, l'Agriculture, la Navigation, les Beaux-Arts, l'Étude, la Musique, la Récompense, l'Industrie, surmontaient les colonnes à droite et à gauche [2]. Je n'ai pu retrouver aucune trace des neuf figures sculptées

groupes des coffrets : *les Petits fileurs* et *les Petits dévideurs*, d'après les dessins de M. Eudoxe Marcille.

1. L'original de cette lettre appartient à M. Carrier, venant de M. Laperlier.

2. Ces figures ont été gravées en petites proportions par Roger, et plus en grand par Prud'hon fils.

qui décoraient le trône impérial dans la salle du bal. Celles qui surmontaient les colonnes ne nous sont connues que par les dessins de M. Eudoxe Marcille et par les planches de Roger et de Prud'hon fils : nous ne possédons des deux groupes qui accompagnaient la frise que des gravures au trait tout à fait insuffisantes dans le volume très-rare d'ailleurs de Goulet[1]. Il en est autrement de la frise elle-même, dont il nous reste un beau dessin à M. Bellanger et une ravissante esquisse à M. Hauguet. C'est, comme toujours, une allégorie que le peintre avait intitulée *Noces d'Hébé et d'Hercule*. Au milieu de la composition, Hébé-Marie-Louise, le front ceint d'un diadème, met sa main, au-dessus de l'autel, dans celle d'Hercule-Napoléon. En arrière l'Hymen, une main sur l'épaule d'Hercule, l'autre sur celle d'Hébé, unit les royaux fiancés. A gauche, un Amour debout tient un flambeau. Puis vient une foule de figures qui personnifient la Vérité, la Force, la Gloire, l'Abondance, l'Industrie, le Dessin, la Sculpture, la Peinture, etc. Au-dessus de deux fleuves couchés, on voit Janus, Mars et Mercure, ainsi qu'un enfant traîné dans un char par quatre Amours; à droite, d'autres Amours, les trois Grâces et les neuf Muses. Cette longue frise, dans laquelle le peintre a très-habilement vaincu la monotonie presque inévitable dans un pareil sujet, est une des plus charmantes conceptions de Prud'hon. La figure de l'impératrice, couverte d'une draperie rouge qu'elle relève sur son bras gauche, est délicieuse d'attitude et d'expression; celle de Napoléon, qui n'est vêtu que de la traditionnelle peau de lion, est pleine de caractère et de grandeur. Le groupe des Grâces enlacées est exquis. On assure que cette composition a été exécutée à la détrempe à Fontainebleau; mais cette peinture n'existe plus, et nous en sommes réduits au dessin de M. Bellanger et à l'esquisse de M. Hauguet, dont les figures ont à peine deux pouces de hauteur.

C'est à propos de ces peintures et de ces sculptures de l'hôtel de ville que Prud'hon écrivit au préfet la lettre suivante :

« Paris, ce 22 mai 1810. — Monsieur le Préfet, ayant fixé le prix des peintures et sculptures arrêtées pour les fêtes de la ville de Paris avec les artistes chargés de leur exécution, ils me chargent de vous prier de leur accorder des à-compte de la moitié des sommes convenues.

« J'ose également vous prier pour moi, Monsieur le Préfet, de vouloir bien me faire toucher, sur les travaux de la toilette de Sa Majesté l'Impératrice, un millier d'écus, attendu qu'occupé depuis du temps de ces

1. *Fêtes à l'occasion du mariage de Napoléon avec Marie-Louise.* Recueil de gravures au trait avec une description par M. Goulet. Paris, Soyer. 1810, 1 vol. in-8.

objets, je me trouve nécessairement arriéré par le retard qu'ils ont occasionné dans les miens propres.

« Je me flatte, Monsieur le Préfet, que le zèle que nous mettons à vous satisfaire n'échappe point au désir que vous avez que ces fêtes soient brillantes et dignes des augustes personnes à qui vous les donnez, et que, porté par goût vers les beaux-arts, dont vous savez apprécier les productions avec cette finesse de tact qui vous est particulière, vous ne refuserez pas aux artistes qui s'y emploient l'objet essentiel de leur demande.

« J'ai l'honneur d'être, avec la plus haute considération, Monsieur le Préfet, votre très-humble et très-obéissant serviteur.

« PRUD'HON, P$^{tre}$. »

Et sur la page suivante :

« Prix des peintures coloriées en transparent ; sujet, noces d'Hébé et d'Hercule, figures de six pieds et demi, au nombre de quarante et une, et de deux groupes feints de sculpture composés de six autres figures de mêmes proportions, placés sur les avant-corps de la loge de Leurs Majestés, 8,000 francs.

« Sculptures ornant le trône de Leurs Majestés; sujet, l'Hymen couronnant les augustes époux, en enchaînant conjointement avec l'Amour et le Génie, les Grâces et les Muses. Neuf figures de six pieds de proportion, 9,000 francs [1]. »

1. Dans le dossier se trouvent les documents suivants :

« *Observations sur le dessin de M. Prud'hon, pour la médaille qu'on doit frapper à l'occasion de la réception de S. M. à l'hôtel de ville.*

« La figure de la Ville de Paris est belle et simple, d'une expression non exagérée, et parfaitement dans le goût du bel antique.

« Je désirerais que le gouvernail tourné par le génie qui regarde l'astre de Napoléon fût visible. J'ai conseillé à l'artiste de le placer sur le côté de la poupe à la manière ancienne, où les navires avaient deux gouvernails, un de chaque côté.

« Je désirerais aussi l'estrade, ou *suggestum*, de l'Empereur, un peu plus élevé.

« La figure de S. M. est parfaitement bien ; si sa main droite avait un petit mouvement de geste, comme si l'Empereur parlait avec bonté à la Ville qui l'implore, je crois que ce petit changement ne tendrait qu'à une plus grande perfection de l'esquisse : j'ai oublié de faire cette obs$^{on}$ à M. Prud'hon.

« La légende est parfaitement bien où elle se trouve : c'est là la place de la légende pp$^{ale}$ : le bas ou l'exergue n'est que pour les légendes moins principales ou accessoires : comme le serait l'Époque, etc.

« Le U du mot TVTELA doit avoir la forme d'un V. Les Latins n'ont jamais connu d'autre caractère pour la dernière des voyelles.

« J'ai proposé à M. Prud'hon d'écrire le nom du mois français en abrégé :

A quelques mois de là on annonça la grossesse de l'impératrice-reine. Nouvelle occasion pour la ville de Paris de faire éclater l'enthousiasme officiel. Elle demanda au peintre qu'elle avait choisi pour l'ordonnateur de ses fêtes et pour interprète de ses sentiments de faire les dessins et de diriger l'exécution du berceau du royal enfant. Ce berceau échappa au sort des autres pièces du somptueux ameublement. Envoyé d'abord à Vienne, il nous est revenu. On le conserve au Musée des Souverains, et, en le voyant, on ne manquera pas de déplorer que le grand artiste ait employé tant de peine et de talent à décorer un objet lourd et disgracieux, dont l'ensemble est un modèle de mauvais goût, et où les exigences de la mode ont presque étouffé les ravissantes inspirations de sa fantaisie.

Ce berceau, dont les ornements en nacre, burgau et vermeil, ressortent sur un fond de velours nacarat, est supporté par quatre cornes d'abondance, en avant desquelles, aux deux extrémités, sont placés les génies de la Force et de la Justice[1], qui jouent le rôle de cariatides ; il est formé de balustres de nacre et parsemé d'abeilles d'or. Un bouclier portant le chiffre de l'empereur, et entouré d'un triple rang de palmes, de lierre et de laurier, en forme la tête. Une gloire, planant sur le globe qui surmonte le bouclier, tient des deux mains la couronne triomphale, où viennent s'attacher les rideaux, et au-devant de laquelle brille l'astre Napoléon que regarde un aiglon, placé au pied du berceau ; il entr'ouvre ses ailes et semble essayer de s'élever jusqu'à lui. Des rideaux de dentelles semés d'étoiles et bordés d'une riche broderie d'or retombent sur les bords du berceau.

Les morceaux où se révèle plus particulièrement le talent de Prud'hon

BRUM. Ainsi l'inscription ne serait pas *bilinguis,* moitié latine et moitié française. Les érudits y pourraient lire BRVMALIS, tandis que le vulgaire y lirait Brumaire. »

Cet écrit se termine par ce qui suit :

« M. Lafont, peintre, chargé de la peinture du transparent qui doit être placé au-dessus de la salle circulaire élevée sur la place de l'Hôtel-de-Ville, de deux groupes en grisaille qui doivent être placés de chaque côté de ce transparent ;

« Prix 8,000 fr. — A-compte 4,000 fr. :

« M. Gaulle, sculpteur, chargé de deux groupes en plâtre ; l'un des trois Grâces, l'autre de trois Muses et au centre l'Hymen et deux Amours, pour être placés dans la salle du bal.

« Prix 9,000 fr. — A-compte 4,000 fr. »

Au dossier se trouvent encore trois feuilles de dessins, dont deux ont rapport à la note critique copiée plus haut *.

1. Les dessins de ces deux figures appartiennent à M. Camille Marcille.

* Cette pièce, comme la lettre précédente, appartient à M. Laperlier.

sont la Victoire, les deux génies et les deux bas-reliefs qui ornent le milieu des faces latérales.

La figure de la Victoire, légère, drapée avec un goût parfait, d'un très-beau jet, est de tous points digne de l'artiste. Le génie de la Justice est appuyé sur le pied du berceau. Son expression, sa pose grave et tranquille, ainsi que les balances de Thémis et le bandeau qui couvre son front le font aisément reconnaître. Du côté opposé s'élève le génie de la Force. Il est appuyé sur la massue d'Hercule et tient de l'autre main une couronne de chêne. Les armes de l'empire brillent au-dessus de lui.

Les deux bas-reliefs sont, à mon avis, les pièces capitales de cette ornementation. Dans le premier, la Seine, à demi couchée et appuyée contre son urne symbolique, reçoit dans ses bras l'enfant que la destinée lui confie. Les armes de la Ville, placées près de la nymphe, rappellent le lieu de la naissance du prince et la cité qui lui offrit son premier berceau.

Le second bas-relief représente le Tibre, personnifié par un personnage barbu. Le dieu du fleuve soulève sa tête couronnée de roseaux et aperçoit, se levant sur l'horizon, l'astre nouveau qui doit rendre à ses rives leur antique splendeur. Près de lui est un fragment sur lequel on distingue la louve de Romulus. Ce berceau fut offert à l'impératrice par la ville de Paris le 5 mars 1811 [1], et quelques jours plus tard Prud'hon écrivait au préfet pour en réclamer le prix :

« Paris, ce 18 mars 1811. — Monsieur le Préfet, je vous prie de vouloir bien statuer sur ce qui doit me revenir pour la composition, les dessins et la surveillance que j'ai donnés à l'exécution du berceau offert à Leurs Majestés par la ville de Paris, et j'ose croire que la somme à fixer pour un objet aussi important ne peut être moindre de douze mille francs.

« J'ai l'honneur d'être avec la plus haute considération, Monsieur le Préfet, votre très-humble et très-obéissant serviteur.

« PRUD'HON, P^tre,
« M^bre de la Légion d'honneur et M^tre
« de dessin de S. M. l'impératrice [2]. »

1. Le dessin d'ensemble de ce berceau appartient à M. Eudoxe Marcille. Ceux des deux médaillons latéraux représentant la Seine et le Tibre et des duex génies de la Justice et de la Force font partie de la collection de M. Camille Marcille, à Oisème, près de Chartres.

2. L'original de cette lettre appartient à M. Feuillet de Conches.

Cette lettre nous apprend que la nomination de Prud'hon comme professeur de dessin de Marie-Louise remonte au moins au commencement de 1811. Ces nouvelles fonctions l'embarrassaient d'abord un peu, mais il s'y fit. M. Voïart, père de Mme Tastu, le rencontra allant donner sa première leçon. Il était en costume de cour, et pour se faire remarquer de son ami, agitait par la portière un grand chapeau à plumes, en riant beaucoup de son accoutrement. La royale élève n'avait aucun goût pour les arts. Elle bâillait, s'étirait et disait à son professeur : « J'ai bien sommeil, monsieur Prud'hon. — Eh bien! dormez, madame », répondait tranquillement l'artiste, qui faisait philosophiquement sa corvée.

Ces relations de Prud'hon avec la famille impériale nous ont valu quelques ouvrages intéressants que je réunis, quoiqu'ils ne datent pas tous de ce premier moment. C'est d'abord un portrait de l'empereur au crayon noir [1]; il est vu de face, et entouré de rayons; il a été gravé par Tardieu avec ces vers de Vigée :

Astre brillant, immense, il éclaire, il féconde.
Et seul fait à son gré tous les destins du monde.

Puis deux charmants portraits également dessinés de Marie-Louise. Dans l'un, elle est en pied et debout, coiffée d'un diadème et les épaules couvertes du manteau impérial; la main droite est appuyée à un coussin sur lequel est une couronne [2]. L'autre est un ravissant profil tourné vers la gauche; la coiffure surtout est d'un goût exquis [3].

Prud'hon a fait aussi plusieurs portraits du roi de Rome. Je citerai d'abord le petit profil tourné à droite que possède M. Eudoxe Marcille, où l'on voit dans un carré, au-dessous du médaillon, la louve allaitant Rémus et Romulus. Mais l'ouvrage important de cette série est le portrait grandeur nature du petit prince qui parut au Salon de 1812. Cette peinture a disparu; mais, s'il faut en croire les deux esquisses que possèdent MM. Hauguet et Camille Marcille, elle était de la plus grande beauté. L'enfant est couché sur un coussin placé à terre dans un bosquet; une draperie rouge couvre une partie de son corps; une autre draperie bleue pend à droite au-dessus de sa tête. On voit quelques couronnes impériales çà et là au milieu des herbes. C'est une peinture exquise, et, au point de vue de l'harmonie et du ton, Prud'hon n'a rien fait de plus fort et de plus excellent [4].

1. Il appartient à M. Eudoxe Marcille.

2. A M. Émile Galichon, venant de la vente de Boisfremont père.

3. A M. Eudoxe Marcille, venant de M. Pérignon. M. Flameng en a fait une excellente gravure dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

4. Ces deux esquisses se ressemblent beaucoup. C'est d'après celle de M. Hauguet,

Ce portrait fit une véritable sensation au Salon de 1812. M. Boutard, dont la mauvaise humeur augmentait cependant avec le succès de Prud'hon, en parla avec éloges : « Je me plais à reconnaître, dit-il, que la plupart des défauts que je reproche à la manière de M. Prud'hon ne se retrouvent pas dans le portrait de Sa Majesté le roi de Rome, nº 743. Les chairs sont encore d'un rose qui n'est pas celui de la nature; mais le royal enfant est on ne peut mieux endormi; la tête est fort jolie et le tout bien proportionné, ce qui vient vraisemblablement de ce que cette fois l'artiste a eu le modèle sous les yeux. En général, et cette année comme les précédentes, les défauts de la manière de M. Prud'hon sont beaucoup moins sensibles, ou même ils disparaissent entièrement dans ses portraits; ce qui indique, ce me semble, que pour bien faire ses tableaux il lui suffirait d'appeler le modèle.

« Cette remarque et cette espérance dans lesquelles je me complais ne suffisent pas, je le sens bien, pour balancer dans l'opinion de l'auteur la rigueur de mes critiques [1]. Certes je ne me serais pas, sans un motif puissant, appesanti ainsi sur ce qui me semble des défauts dans la manière d'un artiste doué d'ailleurs d'un rare talent et parfaitement estimable [2]. »

Il n'est pas étonnant que Prud'hon ait exceptionnellement réussi le portrait du roi de Rome et les parties décoratives de la toilette de Marie-Louise. Il adorait les enfants. Il avait été pour les siens la plus tendre des mères, participant à leurs jeux et s'astreignant même aux plus humbles soins. Aussi, comme il comprend les physionomies mobiles, les mouvements gauches et charmants, la gentillesse, la malice naïve, tous les petits airs de ces chérubins! Sur ce terrain, sa fantaisie ne se lasse et ne s'épuise jamais; il invente et varie sans cesse; sa fécondité est inépuisable. Quelquefois il représente les enfants tels qu'ils sont et pris sur nature, se livrant aux ébats de leur âge comme dans les *Vendanges*, dans l'*Égalité*, ou dans ces deux jolies compositions où l'on voit des enfants qui donnent à manger à des lapins et qui caressent des petits chiens [3]. Plus fréquemment il transforme ces petits êtres en personnages allégo-

que j'ai sous les yeux, que j'ai fait la description. L'exemplaire qui appartient à M. Camille Marcille avait été donné par Prud'hon à M. Lavalette. On dit que le grand portrait est à Vienne, dans les appartements particuliers de l'empereur.

1. L'auteur fait ici allusion à son appréciation du tableau de *Vénus et Adonis*, exposé la même année, et que l'on trouvera plus loin.

2. *Journal de l'Empire*, 23 novembre 1812.

3. Ces deux sujets ont été gravés par Roger sous ce titre : *Mange, mon petit, mange*, et *Oh! les jolis petits chiens*.

riques et mythologiques qui n'ont pour ainsi dire ni âge ni sexe : ce sont alors des amours ou des génies, toutes ces ravissantes personnifications que l'on trouve dans le *Triomphe de Bonaparte,* dans le *Mariage d'Hercule et d'Hébé,* dans la décoration de l'hôtel Rothschild, dans le *Sommeil* et dans l'*Enlèvement de Psyché,* dans le charmant dessin du Louvre : le *Triomphe de Vénus* [1], dans la *Naïade lutinée par des Amours* et dans tant d'autres ouvrages qu'il serait inutile d'énumérer. D'autres fois enfin, en ennoblissant, en dégageant les formes, en idéalisant les types et les expressions, Prud'hon s'élève jusqu'à ces enfants sublimes qui représentent le génie et l'étude dans le plafond du Louvre.

Trois compositions de date inconnue, qui ont des enfants pour acteurs, et dont nous n'avons pas eu l'occasion de parler jusqu'ici, méritent une mention particulière ; ce sont *l'Amour caresse avant de blesser,* et son pendant, *l'Égratignure,* ainsi que les *Préparatifs de guerre.* Dans *l'Amour caresse avant de blesser,* l'artiste a représenté une petite fille à demi couchée sur les genoux de l'Amour, qui approche une barbe de plume de sa tête souriante. Dans le pendant, la petite imprudente vient d'être égratignée par un chat, et l'Amour rit sans pitié de sa mésaventure. Dans les *Préparatifs de guerre* [2], c'est encore l'Amour qui, assis au milieu de la composition, entouré d'autres Amours qui allument leurs flambeaux à une torche ou qui aiguisent leurs flèches, médite quelque tour de sa façon; son expression de malice et de fatuité est adorable. Ces petits ouvrages, précieux et naïfs à la fois, sont ravissants. Dans ce genre de sujets, personne ne le contestera, Prud'hon excelle et triomphe.

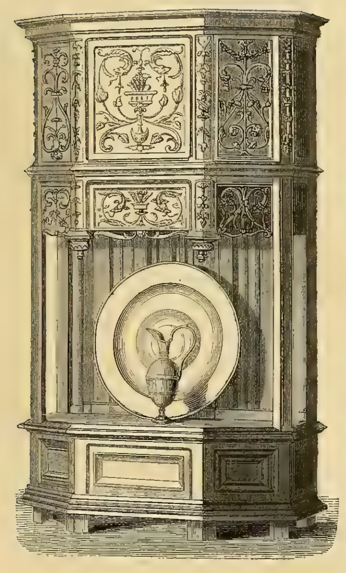
1. Lithographié par Aubry-Lecomte.
2. Le dessin appartient à M. Eudoxe Marcille.

CHARLES CLÉMENT.

*(La suite au prochain numéro.)*



# LES PROPOS DE MAITRE SALEBRIN



..... J'avoue que j'ai été un peu surpris quand on a annoncé *Maître Étienne Salebrin, huchier-menuisier du roi Henri deuxième et garde du métier.* Quelque blasé que l'on soit à l'endroit des revenants, une visite aussi inattendue n'en cause pas moins un certain saisissement.

Le personnage n'avait pourtant rien de bien effrayant. C'était un petit homme, vêtu comme vous et moi, tout rond, le teint coloré, pas de barbe, deux petits yeux pleins de feu, cheveux grisonnants, courts et drus. Il s'excusait de la liberté grande, et demandait la permission de jeter seulement un coup d'œil sur les meubles du salon. J'en ai profité pour le faire causer.

Maître Salebrin est un original. Il a beaucoup vu depuis sa mort, mais il est resté sur ses vieilles idées; selon lui, les arts ne sont pas en progrès, l'ouvrier n'est pas plus habile ni plus heureux, le patron n'est pas plus éclairé, la société n'est pas meilleure et les immortels principes

ne sont pas les plus parfaits du monde. Ces gens de l'ancien régime sont tous les mêmes. Brave homme au demeurant et sachant son métier, mais vif comme la poudre, malgré ses 360 à 375 ans; on ne lui donnerait jamais son âge.

Le singulier petit vieillard! J'entends encore son pas rapide et sonore, car il a tout voulu voir. Il allait, il venait, et tout à coup poussait un cri en sautant en arrière : c'est qu'il apercevait un objet moderne. Une minute après, quelle joie! quel large sourire! Il volait, les mains tendues, comme pour souhaiter le bonjour à un vieil ami.

« — Oui-da! disait-il, voici une ancienne connaissance; c'est bien cela. » Et redressant sa petite taille : « Voilà comme nous comprenions le meuble de notre temps. Regardez cette table : la grande tournure de ces quatre chimères en manière d'éventail, et le bel enroulement de la traverse, et ces deux rallonges si habilement imaginées et si proprement ajustées. Jour de Dieu! la belle menuiserie, et taillée à point, ni trop, ni trop peu. Et cette console soutenue par deux harpies fièrement campées sur des lions : c'est élégant, riche, hardi et de bon goût comme un grand seigneur. On reconnaît du premier coup la main de Philippot le Lyonnais un habile homme, mais qui finit par se laisser endoctriner par ces maudits Italiens. Que voulez-vous? Lyon est sur la route de Florence à Paris, les jolies filles y foisonnent; on italianisait le pays en passant. Et puis le feu roi avait la manie de tout prendre à l'Italie, ses peintres, soit; mais, pour bâtir des maisons et tailler des meubles ou des images, nos gens en savaient plus long que les ultramontains.

« Tenez! voici de l'œuvre française jusqu'au bout des ongles : une crédence petite, commode, à la main, et plaisante à voir! Pourtant rien n'est plus simple; mais tout se tient, tout est bien assis, les lignes sont heureuses, la proportion à point, chaque ornement bien à son lieu. C'est un je ne sais quoi qui ne se peut dire, mais qui charme et saisit l'œil tout ensemble. Remarquez, je vous prie, comme tout accuse un ouvrage en chêne : la charpente nerveuse, les profils sobres, la sculpture large et grasse, l'aspect robuste. Tandis que ces cabinets en noyer, par exemple, sont traités plus finement, avec plus de souplesse, et comme pour un usage plus délicat. Voilà bien l'art du bois, un art franc, sans supercherie, qui saute aux yeux du premier coup, et dit tout ce qu'il est. O modernes Parisiens, adorateurs des faux dieux, pourquoi n'en faites-vous plus autant?

« Je ne suis, j'en conviens, qu'un vieux maître-huchier, fort amoureux des méthodes et des coutumes du temps passé, choses très-ridicules aux yeux de la jeunesse d'à présent. Mais laissons les écoliers se gausser

des maîtres, c'est de leur âge. A chaque siècle son œuvre ; vos jeunes gens ne mangeraient pas aujourd'hui de noisettes, si leurs pères n'avaient pas eu la dent assez solide pour leur en casser la coque, n'est-il pas vrai ?

« Causons donc un peu, s'il vous plaît. Pour être mort depuis trois siècles, je n'en connais pas moins mon métier, et, par sainte Anne, ma patronne, je distingue aussi facilement un gentil ouvrage d'une pièce manquée, qu'une varlope d'un bec-d'âne ! »

Je m'inclinai, le bonhomme continua :

« Vous n'avez plus ni corps de métiers, ni jurandes, ni maîtrises, ni priviléges d'aucune sorte. Entre nous, les corporations avaient du bon: elles entretenaient l'émulation, elles conservaient la tradition et fermaient la porte aux médiocrités. Mais un beau jour l'avalanche a passé et a tout emporté. N'en parlons plus.

« A la place, on vous donne la liberté et la machine. Voyons un peu quel parti vous allez en tirer.

« Sans doute, vos écoles émancipées vont faire merveille ; vos architectes, vos peintres, vos sculpteurs vont inventer des formes ingénieuses et nouvelles appropriées aux découvertes de la science et aux besoins du siècle, la machine va les reproduire à l'infini. Allons! voici les chemins de fer et les bateaux à vapeur qui attendent : inondez le monde de vos chefs-d'œuvre !...

« Eh bien, non. Ces enfants incorrigibles gaspilleront toujours les trésors du bon Dieu. La liberté, la machine, la science, ne seront pour eux que des instruments d'une concurrence effrénée, au bout de laquelle il n'y a que banalité et pacotille. Au lieu de créer, ils copieront et recopieront jusqu'au dégoût les anciens modèles. Pour produire plus vite encore et à plus bas prix, ils imagineront la division du travail, exécrable invention qui isole les forces et détruit cette communauté de pensées et d'efforts, sans laquelle on ne crée point de belles choses. Voyez les enfants de l'amour, ils sont tous beaux !

« Et dans ce grand naufrage, l'art excellent et si parisien du mobilier, un art que Ducerceau et Jean Goujon lui-même ont illustré de leurs mains sacrées, ira échouer dans l'atelier du tapissier !... »

Ici le bonhomme Étienne s'arrêta pour reprendre haleine, il s'assit, et essuya du bout de sa manche de grosses gouttes de sueur qui lui découlaient du front.

Au bout d'un instant, il se leva et reprit silencieusement sa promenade. Je le voyais s'arrêter ici, prendre un objet, le retourner, le caresser de la main; plus loin, il tirait de sa poche un vieux pied de roi, mesurant

chaque partie, relevant et comparant les profils. Il ouvrait les portes, faisait jouer les tiroirs.

« Leur jeunesse est plaisante en vérité, disait-il comme se parlant à lui-même ; elle se figure que notre métier est le premier venu, au besoin, elle le chansonnera. Elle oublie qu'il tient de l'architecture, par la construction, l'ordonnance, la composition ; de la sculpture, par les reliefs et les ornements entaillés ; de la peinture et de la gravure, par la marqueterie, la combinaison des couleurs, l'enrichissement des parties. Je vais plus loin.

« Un monument ne se fait qu'une fois, il n'a qu'une édition, et on ne le voit qu'en passant. Les meubles, au contraire, se tirent pour la plupart à des milliers d'exemplaires. Ils pénètrent dans la famille, ils nous entourent, ils font partie de notre intimité, ils vivent de notre vie. Enfants, nous les avons vus ; vieillards, nous les verrons encore. Et si les formes sont banales, roturières, barbares, pensez-vous que l'œil ne s'en ressente point, et que l'accoutumance du mauvais goût ne soit pas contagieuse? Les femmes de Sparte, quand elles se sentaient grosses, faisaient placer autour de leur lit les images des dieux et des héros, pour s'en pénétrer pour ainsi dire par les yeux, et mouler leurs enfants sur ces beaux modèles ; et elles avaient raison.

« Je sais bien que vous ne manquez pas de braves gens qui s'évertuent à découvrir tel ou tel procédé persan ou japonais, à contrefaire la fabrique d'un dressoir ou d'une chaire antique. D'autres ont la folie du détail, ne laissant rien passer qui ne soit léché, poli, ratissé avec amour, ajusté et fini à perfection ; ouvriers admirables, et aussi prodigieux à coup sûr que le galérien qui découpe à la pointe du canif un vaisseau tout gréé dans une noix de coco.

« Étudiez donc autrement les anciens, non pour les parodier, mais pour les comprendre. Ne vous attardez point à la surface, à l'écorce ; allez plus outre. Il faut pénétrer au cœur même de l'œuvre et en extraire le suc. Or, au fond de toute pièce de maître, vous trouverez ce que nous appelions la bienséance, ou, pour parler votre langue, l'accord entre la forme, la matière et la destination. Vous trouverez l'extrême simplicité de moyens, la bonhomie d'exécution, la franchise, la conscience, la conviction de l'ouvrier, l'horreur du faux, du joli et du vulgaire, et mille autres choses que vous auriez bien besoin d'apprendre.

« De mon temps, le plus petit ouvrier savait tout cela par cœur, et c'est bien simple. Les fils de vos menuisiers se font avocats, les nôtres continuaient l'état du père et s'en faisaient gloire. En héritant de l'établi paternel, on héritait des traditions de famille, qui passaient d'une généra-

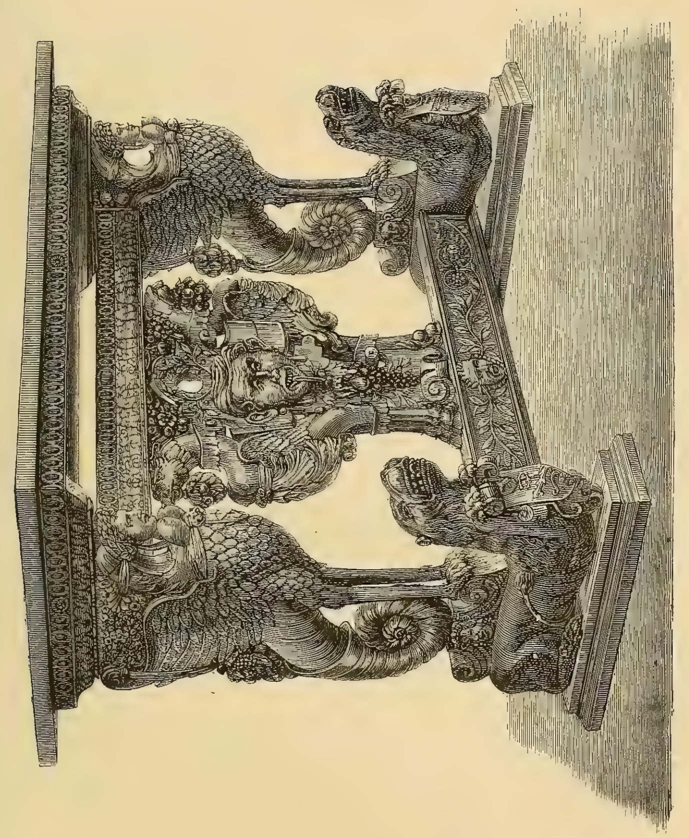


TABLE-CONSOLE EN NOYER SCULPTÉ DU XVIe SIÈCLE. — Collection de M. Bonaffé.

tion à l'autre, et que l'apprenti n'avait pas besoin d'aller querir dans les écoles. C'était son patrimoine et, à parler franc, le plus clair de son bagage de savant.

« Il lui restait à faire ses six ans d'apprentissage et le chef-d'œuvre ; nous y mettions le temps, mais nous formions des hommes. Le soir, après le travail, on se faisait la main avec le crayon et l'ébauchoir, — car la terre est encore le meilleur maître pour apprendre à voir clair et juste. — Ceux qui avaient du nerf et voulaient arriver étudiaient dans les livres l'architecture, la perspective, la géométrie. Le reste, on l'apprenait devant l'établi. Le goût était dans l'air, le bois vif et bien sec, les outils solides, et le bon sens, dame! logeait dans les cervelles.

« Voilà en gros tout notre secret.

« Vous avez changé tout cela, je le sais, et vous faites de l'art à la nouvelle mode. La tradition ayant déménagé avec tant d'autres vieilleries, il fallait bien la remplacer par quelque chose. On a inventé les académies; on a des savants, des beaux parleurs, des docteurs en esthétique, en métaphysique, en théorique et autres fanfares. Tout cela est fort bien, pourvu qu'on n'en abuse pas. Jean de Connet, peintre-verrier, était aussi un parleur excellent sur les choses de son art ; seulement, comme il avait l'haleine punaise (c'est maître Palissy qui en fait l'histoire), les couleurs se décomposaient sous son pinceau, et il ne produisait rien qui vaille. Ne parlez pas tant, de peur de ressembler à Jean de Connet. »

« — Halte-là ! maître Salebrin, fis-je en me levant, vous allez trop loin... » et j'allais répondre. Peine perdue ! le bonhomme une fois lancé, on ne l'arrêtait plus, il prenait le mors aux dents.

« Au diable ! s'écriait-il, jadis nous aurions donné tous les pédants et tous les bavards du monde pour le moindre morceau montrant la griffe du maître. La tradition, la tradition ! hors de là, en religion comme en matière d'art, il n'y a que désordre, anarchie et gargouillades. Ne vous récriez pas, ne me parlez pas de tyrannie, de despotisme et de lisières. Chacun de nous avait ses coudées franches, je vous en réponds. Mais regardez donc quelle liberté, quelle verve, quelle gaieté de travail ! Partout mille gentillesses, mille inventions naïves et piquantes ! partout la séve qui déborde, le sang riche et l'entrain de la jeunesse ! Vive Dieu ! le bon temps pour les arts !

« Tous les dix ans, un ouvrier de génie sortait de terre, rajeunissait les écoles et donnait le ton. Il s'appelait tantôt Pierre Trinqueau, tantôt Jean Cousin, Bullant, Jean Goujon, ou M. de Clagny ; et toute la province emboîtait le pas, ceux de la Touraine avec Juste et Geoffroy Tory, les Lorrains avec Ligier Richier, les Bourguignons avec Hugues Sambin, les

Lyonnais avec le petit Bernard, les gens d'Orléans avec maître Stephanus, et ceux de Toulouse avec Nicolas Bachelier. Ces généreux maîtres nous fournissaient à pleines mains des dessins, des idées, ainsi qu'aux brodeurs, aux tapissiers, aux orfévres, aux libraires, aux fondeurs de caractères. Ils n'étaient pas si grands seigneurs que les vôtres, et ne croyaient pas déroger en nous aidant de leurs conseils, en mettant même la main à notre pâte. Là où la bourse est inépuisable, on peut jeter impunément l'argent par les fenêtres. Chez vous, on prend vite un brevet pour la plus mince idée, et l'on court déposer ses modèles aux prud'hommes, comme une trouvaille, pauvres gens !

« — Mais enfin, dis-je à mon tour, quand je pus placer un mot, nous ne sommes plus à la Renaissance, c'est entendu. Les idées, les outils, les ouvriers, les exigences, tout est changé. Que ce soit un bien ou un mal, qu'importe ? Le fait existe, il faut l'accepter. Donc, envoyons respectueusement vos vieilles traditions dans la vitrine du collectionneur et marchons avec notre siècle. Quant à moi, je n'en veux jamais désespérer.

« — Désespérer du siècle, mon enfant, reprit le vieillard avec mélancolie ; Dieu me garde de pareille ingratitude. A chacun son œuvre, vous ai-je dit, et la vôtre est assez brillante pour ne vous laisser rien envier au passé. Le monde est en travail, de quoi ? C'est le secret de Dieu ; mais à voir comme la fermentation est puissante et tumultueuse, et comme l'écume remonte déjà à la surface, je vous le dis, le vin sera bon pour vos neveux.

« Cependant ne gâtez pas votre ouvrage. Parce que les inventions vous ont réussi, ne tentez pas d'inventer à nouveau des choses que vos pères ont trouvées après des siècles d'efforts et de tâtonnements. Croyez-moi : j'ai l'expérience des idées nouvelles. J'ai vu la première explosion de l'imprimerie, la découverte de l'Amérique, la réforme, et, en 1503, le dernier jour de décembre (je m'en souviens comme d'hier, j'avais alors quinze ans), mon maître me congédiait pour avoir osé assembler une pièce d'onglet à la nouvelle mode, au lieu de l'assembler carrément comme les anciens. Vous voyez que je n'en suis pas à mon apprentissage de nouveautés.

« Vous avez de nouvelles exigences, de nouveaux engins? Servez-vous-en, morbleu ! comme je me sers de cet habit moderne sous lequel on reconnaît toujours le vieux Salebrin..... »

Et par le fait, en y regardant de près, sa large redingote brune ressemblait pas mal à une houppelande, et son petit chapeau à une toque ; le pantalon avait l'ampleur d'un haut-de-chausse et, à tout moment, le

bonhomme plongeait ses deux mains dans les poches de son gilet, comme autrefois dans sa ceinture.

« Imitez les maîtres de la Renaissance. Ils ont pris l'antiquité comme un habit neuf pour remplacer l'ancien, qui montrait la corde ; mais ils se sont bien gardés de changer le vieil homme, je veux dire le sens pratique, la clarté, l'à-propos, l'imagination, la souplesse, la sobriété, l'esprit, le feu, le génie national en un mot. Avant comme après la Renaissance, nous sommes restés Français.

« Gardez vos traditions, votre bien propre, votre suprématie la plus légitime. Vous en avez perdu le secret! Tâchons donc de le retrouver.

« Et d'abord, la photographie va vous livrer à bas prix les *fac-simile* des dessins de maîtres; choisissez de préférence les dessins propres à l'industrie, — nous ne faisons pas ici pépinière de peintres, — et remplacez au plus tôt les estampes de parfumeurs qui empoisonnent vos écoles. Demandez à l'électricité des reproductions exactes de tous les chefs-d'œuvre de l'art familier des anciens, et envoyez-les encore dans vos écoles, qui ne les connaissent point. Apprenez à l'élève à comprendre son modèle, à s'en rendre compte, et, pour y arriver, qu'il le dessine naïvement, sans se préoccuper du procédé; qu'il le modèle, qu'il le mesure et en raisonne les dimensions, ainsi que nous le faisions pour les monuments antiques.

« Vous avez au Louvre, à Cluny, à la place Royale, des galeries qui vous ouvrent libéralement leurs trésors; vous avez une armée de curieux qui sèment dans le pays une foule de petits musées privés, succursales des grandes collections publiques. C'est bien. Créez de plus à Paris un musée industriel où l'ouvrier puisse saisir d'un coup d'œil ce que ses aïeux du XII^e au XVIII^e siècle ont su faire d'une table, d'une armoire, d'une serrure, d'un chandelier, d'une pièce de vaisselle, en somme, un recueil de toutes les spécialités séculaires de la grand'ville.

« Voilà donc l'art ancien remis à sa place, solidement représenté et dépouillé de tout alliage. Il pénètre partout, jusqu'au fond des écoles de province, ramenant avec lui la tradition en croupe.

« Croyez-vous qu'à ce spectacle l'ouvrier ne se mettra pas à réfléchir, à comparer? Croyez-vous que des esprits originaux et hardis ne se sentiront pas la démangeaison de greffer à leur tour quelque chose de neuf sur le vieux tronc traditionnel? Je n'en demande pas des centaines. Trois talents valent mieux que dix mille médiocrités; ceux-là seulement donnent le branle et font une école.

« Ne vous préoccupez pas du goût. C'est un produit du sol; il est tou-

jours là, enterré sous une couche de préjugés et de routine; mais décrassez-le proprement, il reluira.

« Le bon sens est une autre affaire. La plante ne réussit pas précisément chez nous en toute saison; il me semble pourtant, à certains signes, que le moment est bon pour la semaille. On m'a parlé là-haut d'un groupe d'hommes de bonne volonté, convaincus et tenaces, qui se sont mis en tête de rendre aux arts parisiens leur ancienne splendeur. Sainte Vierge Marie, dame très-débonnaire, vous que j'invoquais avant de prendre l'outil pour m'accorder de parachever mon œuvre à votre gloire, daignez seconder leur généreuse entreprise!

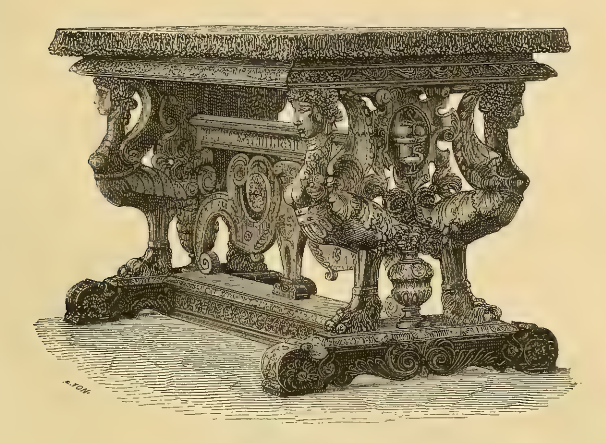


TABLE EN NOYER DU XVI^e SIÈCLE.

(Collection de M. Bounaffé.)

« A l'œuvre donc, mes amis! Une nouvelle invasion de barbares vous menace; prêchez la grande croisade du bon sens. Sus à l'ennemi, au trompe-l'œil, au zinc-bronze, au papier-cuir, au carton-pâte, au similimarbre, au simili-pierre, à tous les simili, pseudo et mimo qui grouillent autour de nous! Arrière les vilenies en papier mâché, les placages fondant à l'humidité, les meubles d'exportation et de camelote, votre déshonneur par tout le globe! Point de quartier pour les élucubrations sans vergogne, le faux bois en cuir, la fausse porcelaine en verre, les faux vitraux en papier, les fausses faïences en plâtre, les faux tapis en drap

colorié, les contrefaçons manquées, le faux Louis XIV, le faux Louis XVI, le faux moyen âge, et tout le faux luxe à bon marché !

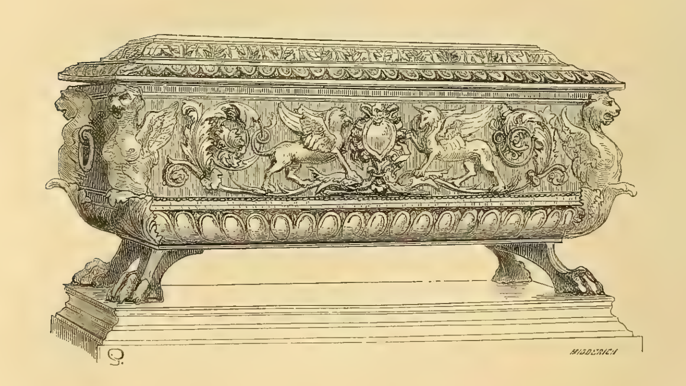
« Place à la logique, aux idées simples, aux formes claires, pratiques, rationnelles, à la colle qui tient, au meuble solide et d'aplomb, montrant de quoi il est fait, à quoi il sert et comme il se manœuvre; place aux nouveaux modèles appropriés aux besoins et aux moyens du jour; place au mobilier du XIX^e siècle !

« Et, quand tu rentreras enfin dans Paris, ô suprême bon sens des aïeux, que d'hôtelleries vides tu trouveras pour te loger ! Mais les arts te réclament les premiers; c'est là surtout que les têtes font défaut ou battent la campagne. Cours donc au plus pressé, va d'abord chez ceux qui ont charge d'âmes, et commence par MM..... »

« — Mais réveillez-vous, père, me dit tout à coup une petite voix bien fraîche et bien moderne, on vous demande.

« — Entrez donc, mon cher, fis-je en me frottant les yeux, je sommeillais en vous attendant. J'ai fait un singulier rêve ; je vais vous le raconter. Tenez ! Asseyez-vous là et prenez un cigare. »

UN AMATEUR.



# L'ENSEIGNEMENT DES ARTS INDUSTRIELS

## DANS L'ALLEMAGNE DU SUD[1]

---

### IV

### MUNICH



E ne sont ni les traditions ni la poursuite de l'art national que nous trouvons à Munich. Dans cette serre chaude, créée par le roi Louis, un roi qui dans notre siècle prosaïque a renouvelé les miracles de Léon X et de François Ier, les aspirations artistes ont pu porter des fleurs brillantes, mais non jeter des racines bien profondes; elles ne trouvaient d'aliment ni dans le peuple bavarois, qui ne les comprenait guère, ni dans des antécédents qui n'existaient pas. L'éclectisme fut leur vrai triomphe, et il leur donna, soit des modèles, soit des inspirations. Un des premiers dans l'art de bâtir, Munich met à contribution toutes les époques et tous les styles, et d'une ville fait un musée d'architecture, avec reproductions grandeur de l'original; de 1815 à 1830 il élève ou commence ces édifices qui forment autant d'antithèses : la Bibliothèque, la Ludwigs Kirche, la vieille Pinacothèque, la Glyptothèque, la Résidence, le Théâtre de la Cour, l'église de Tous les Saints, etc., etc. Dans la peinture, on n'est pas précisément en droit de lui reprocher l'emploi de modèles classiques, ni en général de modèles quelconques; les tendances seules furent cosmopolites. De la juxtaposition de tant d'éléments divers, son école

1. Voir même tome, pages 122, 269 et 374.

compose un ensemble vraiment grandiose, mais elle n'en fait pas jaillir l'étincelle de vie, et lorsqu'il y a quinze ou vingt ans, sous le règne du roi Maximilien, elle veut inventer et créer à son tour, ses forces la trahissent et son impuissance native se montre au grand jour.

Sous ce régime, la situation des arts industriels était particulièrement défavorable. La sympathie du peuple leur manquait, et les encouragements du gouvernement et de quelques habitants de Munich ne pouvaient la remplacer. Bien plus, ils étaient dédaignés par les architectes, les peintres, les sculpteurs, et se voyaient relégués dans les mains des artisans. Les fameuses fresques de Kaulbach, qui nous retracent le sort des arts sous le roi Louis, célèbrent la peinture sur verre, la peinture sur porcelaine et la fonderie monumentale. C'est tout. Et encore les cartons de la peinture sur verre étaient-ils alors, comme aujourd'hui, confiés aux peintres ordinaires, non à des artistes spéciaux, et encore la peinture sur porcelaine n'était-elle, selon l'école de Munich, que l'art de reproduire les tableaux à l'huile en copies inaltérables ; la fonderie monumentale enfin, que M. de Miller a la gloire d'avoir remise en honneur en Allemagne, ne se proposait-elle que de couler en bronze les statues de Schwanthaler et de ses confrères : en un mot, ces trois soi-disant arts décoratifs n'étaient que des formes différentes de la peinture et de la statuaire, et non des arts indépendants et originaux.

Dans l'évolution la plus récente de l'école de Munich, dans l'architecture inventée sous le roi Maximilien, les arts décoratifs relevèrent la tête et regagnèrent la faveur publique, mais ce fut pour entrer, à la suite de l'architecture, dans une voie qui nous paraît assez contestable. Trop souvent on méconnut en eux, comme dans les monuments d'ailleurs si brillants de la *Maximiliansstrasse*, des lois fondamentales de la construction, on échafauda détails sur détails, on rapporta ornements, balcons, péristyles, et on négligea le fond même de l'édifice. On prit pour de l'or tout pur ce qui n'était que du placage, du ruolz.

L'existence de la célèbre *Société des Arts industriels de Munich*, qui occupe le premier rang parmi les établissements privés de Munich, appartient en entier à cette période dangereuse, et elle n'en a que trop subi l'influence. Tout en proclamant hautement son utilité et l'excellence de ses principes, nous devons reconnaître qu'elle s'est un peu trop fidèlement moulée sur le mouvement artistique que nous venons d'indiquer, et qu'elle a été par trop la fille de son temps et de son pays.

La Société des Arts industriels de Munich a en quelque sorte la gloire d'avoir ouvert le feu. Sans attendre le signal donné par la première exposition universelle de Londres, elle adressait un appel aux armes aux

artistes et aux fabricants, et exposait son programme dès le 15 novembre 1850 [1]. M. E. Förster, élève de Cornélius, auteur des *Monuments de l'art allemand* et de tant d'autres ouvrages sur l'histoire de l'art, rédigea son manifeste et lui traça la route qu'elle devait suivre. Il voulait que l'architecture donnât le ton, et que la réforme se fît dans un sens à la fois national et moderne (c'est-à-dire conforme aux exigences de notre temps); il lui recommandait de s'appuyer sur les formes belles, vivantes, fécondes du style roman et germanique, mais en s'assimilant son esprit plutôt qu'en copiant servilement ses productions. De la Renaissance, il n'en parlait guère, et il était loin de se douter du triomphe prochain qu'elle devait remporter dans toute l'Allemagne, depuis les bords de la Sprée jusqu'à ceux du Danube, et y compris, l'aurait-on cru? ceux de l'Isaar, sur lesquels s'élève Munich.

Les moyens qu'adoptait la société étaient fort pratiques et rappelaient ceux des sociétés des amis des arts; elle se proposait d'organiser des expositions, d'ouvrir des concours, d'acquérir les objets les plus réussis pour les mettre en loterie parmi ses membres, et en outre de publier un recueil de modèles et de fonder une école spéciale.

Ses expositions sont permanentes et ne comprennent que les produits exécutés par les membres de la société, et non, comme celles de l'Angle-

1. Dès la première année, elle comptait 378 membres, payant chacun une cotisation de 13 francs. En 1852, 651; en 1853, 801. Voici quelques détails sur son organisation et ses ressources. La société est une institution privée, et elle est gérée par un comité composé de 10 artistes, de 10 industriels, de 4 amateurs. Elle recevait au commencement une subvention de 5,000 florins du gouvernement; aujourd'hui, elle se suffit avec ses propres moyens. Son premier budget portait en recettes, 7,265 florins, et en dépenses, 5,666 florins. Celui de 1867 comprenait : recettes, 10,344 florins = 22,240 francs; dépenses, 9,508 florins = 20,442 francs (acquisitions pour la loterie, 1,200 florins; primes, 300 florins; recueil, 2,000 florins, etc.). On voit que les sommes nécessaires pour la fondation et la prospérité d'une institution pareille ne sont pas énormes, puisque pour une société ayant à pourvoir aux besoins d'une ville aussi grande que Munich, publiant un recueil fort coûteux, répandu dans toute l'Allemagne, entretenant une école de dessin, etc., etc., elles ne se montent qu'à une vingtaine de mille francs. Elles ne dépassent pas les ressources de la plupart de nos chefs-lieux de département, et sont inférieures à celles qu'exige une société des amis des arts de force moyenne. Et cependant, pourquoi le tairions-nous? une société des arts industriels bien organisée rend dix fois plus de services au grand art, à l'art classique, que la plupart des sociétés des amis des arts. Rarement on a vu ces dernières s'occuper de vulgariser ou de réformer le dessin, d'établir des conférences, d'exposer, en originaux ou en reproductions, les chefs-d'œuvre du grand style (dessins de maîtres, moulages de l'antique, gravures, etc., etc.), d'initier, en un mot, le grand public à la connaissance des lois éternelles et des modèles les plus parfaits du beau, comme le font les sociétés d'art industriel.

terre et de l'Autriche, des modèles anciens ou étrangers. Leur influence est donc assez restreinte, et leur utilité assez douteuse. La composition de celle que j'ai vue au *Musée national*, dans l'aile concédée à la société, était des plus bigarrées et soulevait mainte objection. On y voyait des ouvrages qui n'avaient que fort peu de rapports avec l'esthétique, et tout en souhaitant que l'art pénétrât partout, nous ne pouvions nous défendre d'une certaine surprise à la vue de *bougies artistiques*, de *sucreries artistiques*, etc. Nous aurions voulu un peu moins de sollicitude pour des industries comme celles du confiseur, du fabricant de stéarine, et un peu plus pour celles de l'ameublement, de la décoration. Nous aurions voulu qu'on bannît de l'Exposition les figures en chocolat et qu'on n'y laissât entrer les candélabres et les vases qu'autant qu'ils ne seraient pas en cuir de Russie, en maroquin [1] ou en autres substances analogues. Sans se montrer bien sévère, on aurait pu demander aux exposants une étude plus approfondie des exigences de la couleur des différents bois employés à la fabrication des meubles; il n'aurait pas fallu, par exemple, traiter le chêne poli comme le vieux chêne, ni le noyer comme l'ébène. Dans la pièce capitale de l'Exposition, dans l'immense lit à baldaquin (prix, 8,170 fr. !), exécuté d'après les dessins de l'école Kreling, une sobriété plus grande n'aurait pas été hors de propos; cet échafaudage indigeste ne comportait pas moins de trois ordres de colonnes superposées, sans compter un choix fort varié d'ornements divers, de bouquets, d'oves, de têtes d'anges, etc. *Ce ne sont que festons*..... Quel avantages y a-t-il pour l'Allemagne à proscrire les styles du moyen âge, si c'est dans Dietterlin qu'elle veut étudier la Renaissance? — Les vitraux peints de l'Exposition nous apprirent, ne le savions-nous pas de reste? qu'aujourd'hui comme autrefois la Bavière méconnaissait les conditions fondamentales de la peinture sur verre, et qu'elle la traitait comme la peinture à l'huile, sans souci de l'intensité des tons et de l'encadrement architectural. — La porcelaine y supplantait toujours la faïence, et l'Allemagne, malgré le réveil éclatant de cette dernière en Angleterre et en France, paraissait toujours ignorer qu'il existât un art du faïencier, et que cet art convenait admirablement à son génie national.

Les dessins de Maurice Schwind étaient comme une oasis riante au milieu de ce désert d'idées et de formes artistiques. Schwind, le nouveau membre correspondant de notre Académie des Beaux-Arts, l'auteur

1. L'Exposition renfermait des bougeoirs, candélabres, etc., en maroquin. Il court de par le monde un joli axiome, qu'on enseigne à Munich aussi sans doute, que la matière employée doit être en harmonie avec la destination, etc. Ayez donc foi dans les axiomes.

de ce conte des *Sept Corbeaux*, que Charles Perrier proclamait l'idéal de ce qu'était et de ce que devait être en Allemagne la peinture de genre, est sans contredit le dessinateur le plus spirituel de l'école de Munich. D'une nullité à peu près complète comme coloriste, quoiqu'il se soit exercé dans la fresque au musée de Carlsruhe, à la Wartborg, au nouvel opéra de Vienne, il déploie dans ses aquarelles et gravures sur bois une fantaisie et un humour inépuisables, et il joint à ces qualités une intelligence des lois de la construction qui fait de lui un précieux inventeur de modèles d'art industriel. Dans ses compositions pour une publication facilement abordable à nos lecteurs, pour les célèbres feuilles d'images de Munich, sur lesquelles nous reviendrons bientôt, il a prodigué les détails d'ameublement et d'architecture, il a largement et solidement bâti fauteuils, bahuts, grilles et châteaux forts, que ses confrères de Munich d'ordinaire font si vagues et si vacillants ; il s'est même occupé de grouper les différentes scènes de chaque feuille, de les encadrer, d'en former un ensemble présentant tout le charme pittoresque et toute la sévérité d'une cathédrale gothique ou d'un palais de la Renaissance. Dans les dessins figurant à l'Exposition que nous étudions, il a prodigué les motifs les plus spirituels, les idées les plus gracieuses, et il les a exprimés avec une simplicité de moyens qui en facilite singulièrement l'exécution : ce sont des pots à tabac et à bière[1], des serre-papiers, des lampes, etc., etc. ; une pendule dont les aiguilles se composent du bon et du mauvais génie, l'un cherchant à avancer l'heure, l'autre se rejetant en arrière pour ralentir la vitesse du temps ; un battant de porte, aux deux côtés duquel se tiennent la sage-femme, personnifiant l'entrée dans la maison, et le croque-mort, personnifiant la sortie, et ainsi de suite. Dans cette longue série Schwind ignore la fatigue et la répétition, et, tout en se permettant parfois des licences assez fortes, il ne perd pas trop de vue la

1. Dussions-nous paraître manquer de gravité, nous dirons un mot de l'industrie des pots à bière et à tabac, une des plus parfaites de Munich. La construction de ces vases est commode et solide, très-bien appropriée à leur destination; leurs ornements, généralement empruntés aux légendes locales, sont aussi amusants qu'artistiques : ici, c'est le bouc cherchant à éteindre sa soif dans un hanap écumant; ailleurs, ce sont les *gnomes,* les *moines,* forts fabricants et consommateurs de bière devant l'Éternel (on sait qu'il existe à Munich une brasserie de moines); puis viennent les rois mages, la patronne de la ville, bref, tous les héros réels ou imaginaires de ce petit monde munichois si gai et si fantastique. Les figures qui décorent le couvercle sont en étain ou en argent, et en ronde bosse, le pot de grès lui-même est simplement orné de bas-reliefs d'une exécution fort soignée. N'en déplaise à la docte et sublime académie de la ville, dans les *Feuilles d'images,* dans les pots à bière, Munich a vraiment trouvé l'art populaire et national, et s'est assuré un succès de bon aloi.

destination des projets qu'il compose. Il n'y montre d'ailleurs pas le désir de faire école, et nous espérons que les habitants de Munich se contenteront, comme nous, d'admirer ces créations d'un homme de génie, sans chercher à les imiter.

A côté de l'exposition[1] de la Société des Arts industriels, se place le recueil[2] qu'elle publie depuis 1851, et qui s'est conquis une place distinguée parmi les périodiques allemands. Il contient des reproductions d'objets anciens ou modernes, et surtout de nombreux projets originaux et inédits. Par la publication de ces derniers, il rend un service signalé aux ouvriers et aux fabricants, qui préfèrent aux modèles anciens les modèles nouveaux, en général plus commodes et plus faciles à exécuter; mais il fait aussi peser sur la société une responsabilité bien grande. En se chargeant de l'invention des modèles, la société se fait productrice, elle prend part à la lutte, elle engage son amour-propre et abdique son impartialité, son droit de surveillance et de critique. Désormais les rôles sont intervertis; de juge elle est devenue partie.

Dans les volumes de ce recueil que j'ai parcourus domine tantôt une certaine mièvrerie, tantôt le naturalisme le plus échevelé ; par exemple, dans un service de chasse en porcelaine, dans les échecs, manches de cannes et de parapluies, réchauds, etc., des trois premiers volumes. D'un autre côté, la recherche de l'élégance y est poussée à l'extrême (voir le buffet, la machine à coudre du 19e volume); le souci de l'originalité l'emporte sur celui du style. Les auteurs ont montré trop de hardiesse vis-à-vis de l'art et trop de timidité vis-à-vis de la mode ; ils ont

1. Lors de l'établissement de l'École des Arts industriels, la société a cédé à l'État, la collection de moulages qu'elle avait réunie pour sa propre école. Depuis, elle s'est ravisée, et elle a de nouveau établi des conférences et un cours de dessin, fréquenté par une vingtaine d'élèves; elle se propose d'y joindre un atelier de modelage. Ses collections se composent d'une bibliothèque de livres d'art, et d'une série fort importante de dessins provenant soit de ses concours, soit d'acquisitions diverses. Chaque année, elle ouvre des concours : en 1869, par exemple, pour un projet d'éventail (prix, 22 florins) ; et dans d'autres occasions aussi, elle distribue des primes aux travaux les plus méritoires.

2. Il s'appelle *Zeitschrift des Kunst-Gewerbe Vereins zu München* et paraît par livraisons mensuelles de 2 pages de texte et de 2 planches. Son succès a été assez grand pour que la société publiât une seconde édition de toutes ses planches. Nos bibliothèques françaises dédaignent de se procurer les travaux étrangers relatifs aux arts industriels, et, pour le recueil de la Société de Munich, comme pour tous les autres ouvrages que je ne possédais pas en propre, j'ai été réduit à une inspection plus ou moins rapide dans les bibliothèques des villes allemandes que je visitais. Que mes lecteurs veuillent donc me pardonner les inexactitudes involontaires que je pourrais commettre.

voulu ménager le goût du jour, et ont préféré une amélioration pratique et immédiate au triomphe lent et pénible des principes. Les conseils de la prudence ne sont pas toujours les meilleurs à suivre, surtout dans les beaux-arts, et la société, en ménageant trop les industriels qui, à ce moment, marchandaient encore leurs concessions, s'est condamnée à perpétuité à suivre le courant. Aujourd'hui, qu'elle le sache bien, le goût s'est imposé à tous, comme une condition de concurrence internationale (c'est là le côté le plus mesquin de la question), et comme une des bases essentielles d'une société civilisée, et il exige de ceux qui se rangent sous sa bannière un apprentissage nouveau et une foi absolue.

Le recueil de la société donne encore lieu à deux autres observations que nous pouvons généraliser sans trop de témérité, et qui méritent de nous arrêter un instant. La première est que tous ces projets de meubles, de vases, de tentures et autres ne rappellent en rien le génie allemand, tel que nous l'entendons en France, c'est-à-dire solide, convaincu et même lourd, s'il le faut, et tel qu'il se montre de nos jours, dans la gravure sur bois allemande; par exemple. Ils sont frivoles et creux, et visent à une légèreté extrême. En eux, nulle trace de la nécessité, de la stabilité ; on pourrait modifier leur ensemble et substituer à leurs détails d'autres détails, sans amoindrir leur valeur. Dans une œuvre réellement belle et artistique, on ne saurait, au contraire, selon le mot enthousiaste de Schinckel à la vue du dôme de Milan, déranger une seule tuile, sans altérer son caractère et détruire son harmonie.

C'est qu'ils sont les reflets fidèles de la ville qui leur a donné naissance, et que, comme la plupart des monuments de Munich, ils n'ont pas cette raison d'être intime qui fait les chefs-d'œuvre. Vous êtes-vous jamais demandé pourquoi à tel endroit on avait élevé les Propylées, à tel autre l'Obélisque, ou la Bavaria, ou la Porte triomphale ? La religion, le patriotisme, la gloire militaire réclamaient-ils leur érection? Non, pas plus que les besoins de la vie contemporaine n'exigeaient l'exécution de tous ces objets de luxe publiés dans le recueil dont nous parlons. La ferveur de ces différents sentiments n'était que fort modérée à Munich, car quelles victoires avait-on remportées, quels héros avait-on à célébrer? Et l'industrie et le commerce n'avaient aucune part non plus à des édifices qui pouvaient tout au plus servir à offrir l'hospitalité aux légers habitants de l'air.

Les mêmes causes imposaient-elles le style attique, le style byzantin, sarrasin, roman, gothique ou renaissance, de préférence aux styles égyptien, assyrien, ou jésuite? Pas davantage. La fantaisie, le luxe, l'*art* seuls, ont créé l'immense majorité de ces monuments si somptueux

de Munich, et en ont fait un jeu de l'imagination, non un produit du besoin. Il en est de même de maintes de ces statues, de maintes de ces peintures : une admiration plus ou moins vague y a coulé en bronze et élevé sur un piédestal Schiller, Gœthe, étrangers à la Bavière par leur naissance et par leur vie ; un souvenir lointain de parenté a seul valu à la maison royale de Suède deux statues et six fresques au Musée national, et un honneur pareil à l'ex-reine de Naples; car il fallait être profondément versé dans la connaissance de la généalogie des souverains, pour savoir que les anciens rois de Suède étaient alliés des Wittelsbach, et bien peu dans celle des opinions de l'Allemagne contemporaine pour placer dans sa bouche la glorification de l'épouse de François II, de Naples. Tous ces sentiments de salon et de cour sont impuissants à remuer le cœur d'une nation, à éveiller son enthousiasme, à fortifier l'inspiration de l'artiste et à imprimer à ses œuvres de la fermeté et de la vie. Il en faut d'autres plus profonds et plus universels, sans lesquels on compte trop souvent dans la réforme du goût, et sans lesquels nous ne ferons que bâtir sur le sable.

Pour être plus spécial, le second défaut du recueil de la Société des Arts industriels ne présente pas moins de gravité; il peut aller jusqu'à neutraliser l'influence des chefs-d'œuvre classiques. Suivant en cela l'exemple de presque tous ses rivaux, le recueil se soucie peu de la manière dont il copie les modèles, et croit avoir tout fait en les copiant tant bien que mal. On emploie indistinctement en Allemagne, pour reproduire des monuments d'une composition et d'un caractère essentiellement variés, les procédés les plus ternes, la lithographie, l'autographie, la chromolithographie, la gravure sur pierre; on défigure les travaux les plus parfaits en se contentant d'un à peu près, et on ne semble vouloir conserver d'eux que le titre, non l'image, le fond, non la forme; on atténue autant que possible le contour, le modelé, la couleur, et on leur substitue l'apparence d'une élégance banale. L'influence salutaire des bons modèles s'évanouit, et les facilités que les découvertes de la science moderne offrent à leur vulgarisation tournent au détriment de l'art. Les élèves à leur tour altèrent ces copies déjà si infidèles, et s'éloignent de plus en plus des originaux.

Rien de plus facile cependant que de remédier à ce mal. A la place de ces procédés si prompts à se relâcher que nous venons d'indiquer, on se servirait, selon les exigences du modèle, de la bonne gravure sur bois, de la gravure à l'eau-forte, au burin, dont tous ces recueils semblent ignorer l'existence; bientôt, on verrait les qualités intimes des chefs-d'œuvre s'infiltrer dans l'esprit des élèves par la voie lente et sûre qui

a conduit à leur reproduction ; déjà mûries et en quelque sorte digérées par le travail du graveur, elles s'assimileraient avec plus de facilité, et s'imprimeraient plus profondément dans ces imaginations encore tendres. On pourrait même accentuer encore davantage le caractère des modèles classiques, en en exposant simultanément des copies obtenues par des procédés différents, et en répétant la même note dans les tons les plus divers [1].

Faut-il nous résumer au sujet de la Société des Arts industriels de Munich? Eh bien, nous lui conseillons de se rallier plus franchement au mouvement contemporain, d'accorder plus de place aux modèles anciens, et d'organiser, d'accord avec le gouvernement, des expositions ambulantes. Qu'elle suive, par exemple, la voie générale tracée par le *Musée autrichien*, et les errements spéciaux de l'ancienne Société des Arts industriels de Graz, et elle joindra à l'honneur d'avoir été la première en date celui de s'être maintenue jeune et d'avoir marché avec le temps.

Nous venons d'étudier un essai de l'initiative privée; examinons à leur tour les efforts du gouvernement.

En 1868, le ministère de l'instruction publique et des cultes a fondé une École des arts industriels, l'a dotée d'un budget convenable (de 9,000 florins [2]), et l'a installée provisoirement dans une galerie longue et étroite faisant partie des *Arcades*. Il lui a tracé un programme aussi large que celui de l'École du Musée autrichien, s'en remettant à l'expérience pour le préciser davantage et pour le compléter, et il n'a rien négligé pour lui assurer une action efficace. L'École n'admet en général que les élèves qui savent déjà dessiner. Elle n'a donc pas plus d'influence sur les commençants et sur les cours élémentaires que l'École du Musée autrichien. Elle enseigne la peinture, la plastique et l'architecture, tant

1. Toutes les écoles, tous les établissements d'art industriel de l'Allemagne font venir des modèles français, mais nulle part, que je sache, on n'a eu recours aux professeurs et aux artistes français. Les Anglais n'ont eu ni tant d'amour-propre, ni tant de scrupules; ils ont volontiers consenti à exploiter nos arts et nos artistes, sauf à les sacrifier quand ils pourraient se passer d'eux.

2. Si je ne me trompe, les élèves de cette École profitent aussi d'une fondation dont l'idée me semble vraiment belle et mérite d'être hautement louée. A la mort du roi Maximilien, la nation voulut honorer le souvenir de ce monarque distingué par une creation à la fois vivante, féconde et conforme aux goûts du défunt. Elle réunit un capital de près de 240,000 francs, et décida qu'il serait consacré à l'encouragement des arts industriels auxquels Maximilien avait toujours témoigné un si grand intérêt. En conséquence, les revenus de cette somme sont employés à donner aux élèves des écoles d'art industriel des bourses d'études (de 623 francs) et des bourses de voyage (860 francs). (Stegmann. *Journal hebdomadaire d'art et d'industrie.* 3e année.)

comme arts indépendants que comme application à l'industrie, et forme ainsi une classe préparatoire à l'Académie des Beaux-Arts. Elle tient aussi compte des besoins de l'industrie indigène, et donne, entre autres, des soins tout particuliers à la sculpture en bois, qui est assez florissante en Bavière [1].

Sa création est trop récente pour avoir déjà produit des résultats sensibles; mais l'ensemble de son organisation nous paraît satisfaisant, et promet un succès sérieux dans un avenir peu éloigné.

La superbe École polytechnique [2] par laquelle M. G. Neureuther vient de réintégrer à Munich le style de la Renaissance accorde aussi une place considérable à l'art, et forme une vraie pépinière d'architectes, d'artistes décorateurs et de professeurs de dessin. Les élèves de la première de ces sections, au nombre de quarante environ, se livrent à des études très-fortes, sous la direction de trois professeurs spéciaux ; ils suivent un cours d'une durée de quatre ans, et s'exercent pendant les trois dernières années dans le modelage et le bossage. Le cours destiné aux professeurs de dessin, qui manquent à l'Allemagne comme à d'autres pays encore, comprend, pour la première année, le dessin d'ornements, de figures, de paysage, le dessin linéaire, la géométrie descriptive; pour la deuxième, les mêmes matières, plus le dessin d'architecture, le modelage et le bossage. Beaucoup d'élèves libres viennent aussi se perfectionner dans les magnifiques ateliers de l'École polytechnique, soit dans le dessin d'ornements (10 heures par semaine), dans celui de figures (6 heures), de paysage (2 heures), soit dans le modelage (18 heures) qui est enseigné par un sculpteur distingué, M. Knoll. La rétribution qu'ils ont à payer est proportionnée au nombre d'heures qu'ils passent à l'École [3].

1. Elle comptait, la première année, 92 élèves en hiver, 65 en été, parmi lesquels les peintres décorateurs et les sculpteurs en bois étaient en majorité. La durée du cours complet est de trois ans, la rétribution scolaire de 10 florins par an.

2. Elle a coûté 2 millions et demi. On remarque surtout les dessins sur engobe, dits *graffiti*, qui ornent la partie postérieure de l'édifice. Après de nombreux tâtonnements, dont on peut suivre la marche sur les murs mêmes de l'École, on a réussi à produire un effet décoratif des plus satisfaisants, surtout dans la frise de l'aile gauche (arabesques, enfants montés sur des dragons, qui se détachent librement et vigoureusement sur un fond noir, et qui rappellent certaines gravures sur bois de J.-S. Beham). Cette première tentative a déjà trouvé quelques imitateurs à Munich, et comme ce genre de décoration s'accorde bien avec les tendances artistiques de son École, il est à croire qu'il se généralisera.

3. Elle est fort modérée : si l'élève passe six heures par semaine à l'école, il aura à payer 6 francs environ par semestre; s'il passe vingt heures par semaine, vingt francs par semestre, et ainsi de suite. Le principe de la gratuité de l'enseignement du dessin n'est admis en Allemagne que dans des cas assez rares.

On trouve encore à Munich, outre les établissements que nous venons d'énumérer, différents cours de dessin destinés soit aux jeunes gens, soit aux demoiselles; mais comme leur description présenterait peu d'intérêt, nous les passons sous silence.

Pour la richesse de ses collections publiques, Munich peut rivaliser avec les plus grandes villes du monde, mais non pour leur organisation. Elle les a trop disséminées, trop abandonnées à elles-mêmes. L'*Antiquarium* (en face de la Glyptothèque) renferme de beaux échantillons de l'art ancien, des bronzes, des poteries, des réductions d'édifices de la Grèce ou de l'Égypte. La collection de vases antiques (au rez-de-chaussée de la vieille Pinacothèque) est une des plus importantes qui existent, et l'illustre Otto Jahn, dont toute l'Allemagne pleure encore la perte, n'a pas dédaigné d'en dresser le catalogue. A la nouvelle Pinacothèque nous voyons un choix intéressant de peintures sur porcelaine. La Bibliothèque royale, la plus riche de l'univers après les bibliothèques impériales de Paris et de Péking (900,000 volumes, 22,000 manuscrits), pourrait par ses couvertures de manuscrits, par ses miniatures, rendre les plus grands services aux branches correspondantes de l'art industriel. A sa suite viennent la Résidence avec tous ses trésors, le Cabinet d'estampes et enfin le Musée national bavarois, qui contient des objets rentrant dans les diverses collections que nous venons d'énumérer et faisant double emploi avec eux, des bronzes et des poteries antiques, des peintures sur porcelaine, des manuscrits à miniatures, des estampes, des tableaux (qui seraient plutôt à leur place à la Pinacothèque et qui seraient dignes d'y entrer), et en outre une quantité immense de monuments de toute nature relatifs à l'archéologie et à l'histoire de l'art. Aucun de ces établissements ne s'est donné la mission de trier et de condenser toutes ces richesses, comme le fait le Musée autrichien, de les centraliser ou bien de les exposer temporairement, faute de pouvoir se les incorporer, et leur utilité pour la formation du goût public se trouve en somme réduite à des proportions minimes.

Le gouvernement et les habitants de la Bavière commettent donc une erreur profonde en assimilant le Musée national au Musée autrichien. Entre eux, nulle comparaison n'est possible : le premier est vingt fois, peut-être cent fois plus riche que l'autre; le second est vingt fois mieux organisé, et, par le choix heureux de ses modèles, par son action multiple et continue, il contribue bien plus que son rival à répandre la connaissance du goût. C'est là le seul point de vue, qu'on ne l'oublie pas, dont nous ayons à nous occuper dans ce travail.

Le Musée national bavarois est l'œuvre d'un historien et d'un archéo-

logue distingué, de M. d'Aretin. Excité sans doute par l'exemple de M. d'Aufsess, qui venait de fonder le Musée germanique à Nuremberg, il résolut d'élever un monument semblable à la gloire de la nation bavaroise. En novembre 1853 [1], il présenta au roi Maximilien, esprit aussi ouvert au culte du beau que son père le roi Louis, le plan d'une collection grandiose destinée à former une histoire illustrée de son pays. L'art, la science, le patriotisme, et aussi un peu l'amour-propre de la maison régnante, devaient également y trouver leur compte. Le roi s'enthousiasma de cette idée, et mit à la disposition de M. d'Aretin un local et quelque argent, et par-dessus tout lui octroya de puiser à pleines mains dans les trésors des châteaux royaux. Ce musée en herbe devait d'abord porter le nom de Musée de Wittelsbach; plus tard on abandonna cette première appellation pour celle de Musée national bavarois.

En 1855, M. d'Aretin commença sa mission, et douze ans durant il fit preuve d'un zèle aussi ardent qu'aveugle. Il compila, compila, compila, entassant tout pêle-mêle, depuis les cannes ayant appartenu aux souverains, depuis les montres, les jouets d'enfants, jusqu'à des escaliers de dimensions colossales, jusqu'à des plafonds en bois tout entiers; depuis les monuments des temps les plus reculés, jusqu'à ceux du premier Empire.

Ce qui était bon et ce qui était mauvais, ce qui était caractéristique pour l'art, l'histoire et l'archéologie, et ce qui était insignifiant, tout prit le chemin du Musée national. Il mit au pillage les demeures royales, dont la richesse en œuvres d'art est proverbiale : un amateur de Munich m'a raconté qu'il avait vu vendre naguère à vil prix, et pour ainsi dire au boisseau, des vases en cristal de roche provenant des châteaux royaux, des gemmes, une foule d'objets inappréciables dont chacun vaudrait aujourd'hui son pesant d'or; il n'y a pas longtemps, un acte de vandalisme pareil se renouvelait : on envoyait à la fonderie royale des charrettes remplies d'armures précieuses, et on s'en servit pour fabriquer les grilles du Jardin botanique. Il annexa les célèbres *collections réunies*, installées dans la Résidence, il puisa enfin largement dans plusieurs belles collections privées qu'un hasard heureux mit en vente à ce moment même, et, de ces dépouilles innombrables, il forma un ensemble vraiment unique, composé, à ce qu'on dit, d'un million d'objets.

Ce fut un lourd héritage qu'eurent à recueillir ses successeurs, lorsqu'il mourut, au mois d'avril 1868 : la quantité des matériaux était

1. J'emprunte quelques-uns de ces renseignements à l'excellent *Guide du Musée*, publié par les deux conservateurs, MM. Kuhn et Messmer, le seul document que j'aie réussi à me procurer.

accablante, et les principes qui avaient présidé à leur réunion juraient ouvertement avec les idées et les besoins du jour. Si les tendances personnelles de M. d'Aretin, avant tout archéologue, avaient déjà été grandement modifiées par les exigences toujours croissantes du goût public, par la création du Musée de South-Kensington, par celle du Musée autrichien; si le roi Maximilien avait déjà inscrit sur la façade du nouveau musée ces mots : « Pour servir à mon peuple de titre de gloire et d'exemple » : à la mort de M. d'Aretin, le triomphe complet de l'enseignement des arts industriels[1] demandait des concessions plus grandes encore, et même une rupture complète avec le plan primitif. La contradiction entre le double but du musée, entre l'art et la science, était flagrante, et le vice était au cœur même de l'institution. Qu'on en juge ! Le même musée doit servir aux études archéologiques et historiques prises dans l'acception la plus large du mot, et aux études artistiques; il doit offrir, aux savants des documents, au grand public des curiosités, et des modèles aux artistes; il doit être à lui seul ce que seraient le Musée des souverains, le Musée de Kensington et le Musée germanique mêlés et confondus. Il nous offre la tunique de Tilly, la canne ou le chapeau d'un comte Palatin, l'épée que Napoléon portait à la bataille d'Ulm, dans le voisinage immédiat de chefs-d'œuvre anonymes, de tableaux, d'ivoires, de sculptures de provenance inconnue, et s'il déroute l'artiste par ces souvenirs d'un intérêt purement historique, et les savants par ces monuments qui n'ont de valeur qu'au point de vue de l'art, il achève complétement d'égarer le public dans ce labyrinthe, dont un connaisseur même a peine à trouver l'issue, et, loin de simplifier l'enseignement, il le complique. Nous plaignons sincèrement la direction qui a été chargée du fardeau écrasant de la succession d'Aretin ; malgré les efforts de l'archéologue distingué qui est aujourd'hui à sa tête, elle n'a pas réussi à se rendre maîtresse de ces matériaux immenses, et elle cherche encore à défaire le nœud, alors qu'elle devrait ne pas hésiter un seul instant à le trancher.

Comme, à notre connaissance, le Musée national n'a pas encore été décrit en France, nous devons à nos lecteurs d'appuyer nos critiques

1. Dès à présent le Musée national est le point de mire et pour ainsi dire la planche de salut de tous les artistes industriels de la Bavière; le programme de l'école publique déclare expressément que les élèves pourront profiter des collections des musées; le recueil de la Société des Arts industriels renferme de nombreuses gravures d'objets du Musée, enfin, en ce moment, on commence la publication des moulages (une cinquantaine sont déjà terminés) et des photographies (le nombre de ces dernières est de cent environ, leur prix est de 85 à 90 centimes).

par des preuves, et de leur donner une esquisse de cette institution si vaste et si vantée.

Le Musée national occupe un édifice imposant que le roi Maximilien lui a fait élever dans la rue qui porte son nom, près des bords de l'Isaar. Il est reproduit sur la gravure ci-jointe, et il offre un exemple de ce qu'on appelle le style néo-munichois ; nous pouvons donc nous dispenser de le juger. Il se compose d'un rez-de-chaussée, d'un premier et d'un second étage, contenant chacun de longues enfilades de pièces trop régulières et trop uniformes. Sa décoration intérieure est assez mesquine, si l'on excepte les cent quarante-quatre fresques qui ornent la galerie dite historique, et qui ont déjà été appréciées dans la *Gazette*. Les plaques de marbre qui recouvrent certaines parois sortent de chez le peintre décorateur et non des carrières de Paros ou du mont Pentélique ; l'or qui reluit sur les statues des souverains bavarois ne recouvre que du plâtre ; et toute l'installation jusqu'aux moindres détails, jusqu'aux vitrines, jusqu'aux supports, nous prouve que nous avons devant nous une de ces œuvres hâtives dans lesquelles l'ambition et les ressources n'ont pas formé une équation parfaite.

Le rez-de-chaussée contient les monuments des temps anciens jusqu'au XVIe siècle exclusivement. Nous ne ferons que mentionner les salles consacrées à l'antiquité classique (une superbe mosaïque trouvée près d'Ingolstadt, etc.) et à l'époque romane (beaux ivoires, pièces d'orfévrerie, émaux cloisonnés, etc.), pour nous arrêter un instant à la division gothique, qui est vraiment belle et imposante. La peinture, la sculpture et les arts industriels y sont également bien représentés[1] : grand et beau choix de sculptures en bois polychrome ; tapisseries de haute lisse admirables (Adoration des mages ; l'Homme entouré de ses vices, etc.) ; meubles intéressants en sapin, frêne et autres essences peu employées chez nous ; plafond en bois, provenant de l'hôtel de ville d'Augsbourg, construit en 1385 ; manuscrits à miniatures ; peu de vitraux peints et d'émaux. L'absence de catalogue et l'immense choix des objets exposés rendent la description de cette section fort difficile, et, pour éviter des lacunes et des erreurs, nous nous bornons à affirmer que son

1. Parmi les tableaux, je citerai le *Christ sur la croix*, grand chef-d'œuvre anonyme, dont la sérénité et la douceur rappellent les œuvres les plus tendres de l'École primitive de Bohême ; d'autres tableaux sont précieux pour la connaissance de diverses écoles de l'Allemagne du Sud, du XIVe siècle, à peu près ignorées jusqu'à ce jour. Deux petites peintures représentant, l'une, *le Christ prenant congé de sa mère*, l'autre, *la Madone avec l'Enfant*, portent sur le revers les lettres gothiques H. M. et J. M. et sont attribuées, avec raison, je crois, à Memling.

MUSÉE NATIONAL DE MUNICH.

ensemble produit une impression favorable et peut soutenir la comparaison avec toutes les collections analogues. Le soin qu'a pris l'administration de grouper les monuments, de les placer dans un entourage approprié, au lieu de les exposer isolément, mérite les plus grands éloges.

Si, dans la section gothique, l'ordre chronologique a prévalu, dans les salles du premier étage on a, au contraire, adopté la division par genres, et on s'y est aussi plus directement adressé aux artistes industriels. Les travaux en fer, les armes et quelques autres branches sont seuls installés ; les arts textiles, la céramique, s'y joindront sous peu. Le visiteur est tout d'abord frappé de la faiblesse des ouvrages en fer, et sa surprise augmente quand il se rappelle le nombre et la beauté des monuments analogues qui se trouvent encore à Augsbourg par exemple, et les prédilections bien connues du savant directeur du Musée national pour les produits anciens de cette industrie. Rappelons surtout son dernier ouvrage, que M. Tross vient de publier en français, *Serrurerie, ou les ouvrages en fer forgé du Moyen-Age et de la Renaissance*. Nous faisons abstraction des pièces qui n'ont d'intérêt que pour l'histoire des mœurs, des enclumes, étaux, des animaux en fonte employés contre les sortiléges, les épidémies, et nous nous attachons uniquement aux serrures, aux coffrets, aux objets de luxe : eh bien, le dessin en est aussi lourd que l'exécution en est grossière ; un abîme les sépare des œuvres analogues du Louvre et de l'hôtel de Cluny ; ils sont loin de nous apprendre ce qu'a été en Allemagne, pendant le XVIe siècle, la brillante industrie du fer. Sans chercher aussi loin nos termes de comparaison, en nous bornant à Vienne (collection Ambrasienne), et à Salzbourg (Musée archéologique), nous trouvons des collections d'armes et d'instruments de musique bien supérieures à celles que le Musée national nous expose à la suite des travaux en fer. Les quelques morceaux vraiment beaux sont noyés dans un déluge d'œuvres médiocres ou détestables, et perdent ainsi toute leur utilité pour la formation du goût. En outre, non content d'exposer un échantillon du même modèle, on en étale dix, tous identiques ; on place à la suite les unes des autres des rangées de douze hallebardes du caractère le plus vulgaire, on oublie l'art de choisir et d'élaguer, et on semble dire au public :

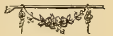
Je t'en avais comblé, je t'en veux accabler.

Par un escalier dont l'intention décorative mérite d'être louée, nous arrivons aux salles de la Renaissance et des temps modernes. Nous y avançons lentement, car l'encombrement est grand, et nous finissons par découvrir dans le nombre maint chef-d'œuvre digne d'admiration : la

collection des ivoires est la plus riche qui existe au monde; celle des Gobelins suffirait à pavoiser toute la ville de Munich; il est vrai que parmi eux les Gobelins..... bavarois sont en majorité; puis viennent de belles pièces d'orfévrerie, de verrerie; en général, l'ensemble nous présente le tableau fidèle de la grande activité qui a régné aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles dans le domaine des industries d'art allemandes. Peu à peu la circulation devient plus difficile, les meubles, les bronzes, les statues montrent des contours plus tourmentés et plus grossiers; les œuvres belles et pures n'apparaissent plus qu'à de rares intervalles, et quand nous arrivons au XVIII^e^ siècle, le torrent du mauvais goût et de la barbarie se déchaîne et nous entraîne dans des abîmes sans fond. Ce n'est plus un sanctuaire de l'art, c'est un capharnaüm, qu'on nous passe le mot, dans lequel les fondateurs ont entassé d'une main fébrile, et comme pour les sauver d'une destruction imminente, tous les objets qui leur tombaient sous la main; c'est le travestissement et la diffamation de ce style rocaille qui a produit tant d'œuvres gracieuses et spirituelles, et qui, à Munich même, a élevé quelques édifices charmants. Avant de gagner la porte, nous sommes encore forcé de traverser les salles consacrées au premier Empire, comme pour y recevoir le coup de grâce.

Nous sortons sur cette impression fâcheuse, car nous sommes arrivé au bout du Musée national, et plus d'un visiteur éprouvera la même fatigue et la même répulsion que nous. Mais plus malheureux encore sont ceux qui ont pris plaisir à ces meubles monstrueux du XVIII^e^ siècle, à ces échafaudages d'argent, de cuivre, de lapis-lazuli, de nacre, d'ambre, de jaspe, que sais-je? et qui les ont regardés comme des modèles à suivre. Chez eux, le mal est irréparable. Bientôt le nombre toujours croissant de ces victimes convaincra le gouvernement bavarois de la nécessité de recourir à d'autres mesures pour développer le goût public, et de démembrer le Musée national. L'intérêt qu'il a jusqu'ici témoigné à la cause des arts industriels nous garantit qu'il ne tardera pas à prendre ce parti; et telle est la richesse du Musée national, qu'il en pourra extraire un superbe musée d'art industriel sans y causer des lacunes sensibles.

EUGÈNE MUNTZ.



# UN PORTRAIT DE REMBRANDT



Quand nous avons appris que M. Double avait en sa possession un superbe portrait de Rembrandt, représentant le maître dans sa vieillesse et peint de sa brosse la plus énergique, nous avons été, il faut l'avouer, quelque peu étonné. Comment, disions-nous, cette mâle et fière peinture, exécutée avec une telle chaleur, avec une brutalité si puissante, pourra-t-elle tenir sa place dans un appartement blanc et or tout peuplé des souvenirs du XVIII[e] siècle, où les petits amours s'ébattent sur tous les meubles, où les porcelaines des couleurs les plus tendres s'allient aux tapisseries des Gobelins, aux bronzes délicatement ciselés par Gouthière, aux lustres en cristal de roche, aux plafonds et aux trumeaux amoureusement peints par Fragonard et Boucher? Dans ces salons où tout est une fête pour l'œil, où l'eau qui tombe dans les vasques des fontaines de Falconnet ajoute la fraîcheur de son murmure aux impressions de gaieté douce qui vous envahissent de toute part, un portrait de Rembrandt ne ferait-il pas une singulière figure, et l'ombre de Marie-Antoinette, qui, si elle revient quelquefois à Paris, ne peut manquer de visiter l'appartement de M. Double, où elle retrouve tout son mobilier de Trianon, ne serait-elle pas un peu effarouchée de se trouver en face de cette rude peinture, qui jure si fort avec la galanterie du dernier siècle?

Ces réflexions, M. Double les a faites avant nous. Aussi c'est dans un salon spécial qu'il a réuni quelques tableaux de vieux maîtres qui demandent à être examinés avec recueillement, et préservés du luxe des

dorures et des brillantes fantaisies. Parmi ces tableaux, pour le choix desquels l'érudition de Bürger est venue en aide au tact de son ami, notre Rembrandt occupe la place d'honneur. Quand on a l'œil encore tout plein des capricieuses décorations du boudoir de la Duthé, qu'on vient d'examiner à la loupe les peintures microscopiques de Blarembergh et d'admirer les émaux de Petitot, et qu'on aperçoit tout d'un coup le portrait de Rembrandt, on se croit en face d'une apparition. Ce n'est plus de l'art, ce n'est plus de la peinture, c'est la nature elle-même, vivante, frémissante, c'est le grand maître, Rembrandt en personne, occupé à peindre son dernier chef-d'œuvre.

Mais quand il s'agit de Rembrandt, il faut laisser la plume à Bürger, surtout quand on a la chance de trouver des notes de sa main, expression de sa pensée la plus intime et la plus personnelle. Voici ce qu'il écrivait à M. Double à propos de ce tableau : « Cher ami, je suis bien content pour vous de votre acquisition. C'est la plus belle conquête que nous ayons faite et que nous ferons jamais. Ce tableau de bonheur, — de malheur, — a excité chez moi les plus mauvais sentiments, que je vous avouerai maintenant que la chose est finie; j'ai été tourmenté le jour et la nuit depuis que je vous ai conduit au trésor, me reprochant de ne l'avoir pas emporté tout de suite pour moi. Car vous allez voir le succès artistique de ce — monstre. C'est un des Rembrandt curieux qui existent, et qui à San Donato se serait vendu 60,000 fr. ou plus. Vous verrez ce que j'en dirai dans l'article que je vais faire à la *Gazette de Paris*, à la *Gazette de Vienne*, etc..... Vendredi, j'attends assez d'amateurs ou d'artistes..... Si vous passez chez moi, montez et vous entendrez parler, — comme un simple spectateur, si vous voulez, — de cette merveille, un des tableaux que j'ai le plus désirés dans ma vie, et que nous baptiserons : — mon grand-père! »

L'enthousiasme de Bürger s'explique facilement. Jamais une peinture n'a étalé avec autant de passion les qualités qu'il aimait et dont il s'est fait le théoricien dans ses livres. Mais de Bürger, on est en droit de demander plus que de l'enthousiasme, il faut des faits, des preuves, des dates, des documents. Voici ce qu'il dit dans une autre lettre également adressée à M. Double : « Mon cher ami, une confidence : le tableau est catalogué dans Smith... En examinant le tableau l'autre jour, j'avais remarqué derrière, écrit au crayon blanc : *Sèle Belvédère.* — Qu'est-ce que ça demandai-je ? — Ça, un Sèle... je ne sais... mais je me suis rappelé que Smith cite des tableaux dans la collection de *lord Sèle*, à sa résidence du Belvédère... J'ai donc cherché dans le précieux livre que vous m'avez donné, et j'ai trouvé tout de suite : « p. 220. Rembrandt,

« à l'âge d'environ soixante ans, vu de trois quarts, coiffé d'une toque « jaunâtre et portant sur ses épaules une écharpe de la même couleur ; « son corps est légèrement incliné en avant par l'âge, et il paraît être « encore occupé à son art, car on voit à son côté une portion d'un appui-« main, quoique la main qui le tient ne soit pas visible. A sa droite, est « placé un buste. Peint dans sa manière ample et libre. — Toile, « H., 2 p. 6 p. ; L., 2 pieds (anglais). Maintenant dans la collection de « *lord Saye et Sèle au Belvédère.* » C'était en 1836. Il faut croire que depuis ce temps-là le tableau était toujours resté chez lord Sèle au Belvédère, et qu'il en vient en dernier lieu. Il n'y avait pas besoin de Smith pour que ce fût un Rembrandt d'une énergie extraordinaire. Mais Smith fait toujours bien. »

Bürger a certainement raison pour l'authenticité du tableau qui n'est pas contestable, mais il ajoute en post-scriptum un renseignement curieux à noter. C'est que sur tous les portraits connus de Rembrandt, « celui-ci, dit-il, est à ma connaissance le dernier, et peint vers 1667,68... Rembrandt est mort en 1669, vous savez. Et ce vieux lion est-il encore puissant, et il rit ! Il n'y a que deux autres portraits de *Rembrandt riant :* une petite *eau-forte* de 1630, et le beau tableau de Dresde, où il tient sur ses genoux sa femme Saskia. Celui-ci est le troisième, c'est bien précieux et bien beau. Si vous le prenez, faites-le porter tout de suite chez moi, j'ai l'idée que j'y trouverai quelque marque, quelque date... — Sa réputation sera bien vite faite, et il va passionner les artistes et les raffinés. »

Rembrandt, né à Leyde en 1608, est venu s'établir à Amsterdam en 1630. A partir de cette époque jusqu'en 1661, on peut suivre la date de ses tableaux, mais à partir de 1661 jusqu'en 1669, année de sa mort, fort peu sont datés. Bürger n'en a pu découvrir que trois. Le portrait du Louvre, que le catalogue intitule : *Rembrandt âgé* et qui a la tête coiffée d'un linge blanc, offre une certaine analogie avec le nôtre, mais il ne rit pas et paraît moins cassé, ce qui n'est pas étonnant, puisqu'il porte la date de 1660. Waagen dit, en parlant de ce *Rembrandt âgé* du Louvre, qu'il « nous montre un homme accablé sous le poids des soucis, avec des cheveux gris et un front creusé de rides profondes. » Que dirait-il donc de celui de M. Double ? Et pourtant il rit ! Qui peut dans la triste vieillesse de Rembrandt occasionner ce rire ? Ah ! Bürger a bien raison, ce tableau est un des plus curieux du maître.

Il y a deux périodes dans la vie de Rembrandt : dans sa jeunesse heureuse, il se passionne pour tout ce qui est beau, il accumule autour de lui les gravures, les dessins, les tableaux des maîtres, des sculptures

PORTRAIT DE




REMBRANDT

antiques; le catalogue de sa collection en fait foi. Tout ce qu'il gagne, et il gagnait beaucoup, passait dans sa chère collection. Sa passion va toujours croissant. En 1653, nous le voyons criblé de dettes; en 1656, il est en faillite. A ce moment, la guerre avec les Français avait ruiné tout le monde en Hollande, et on comptait à Amsterdam trois mille maisons vides d'habitants. La rareté du numéraire était telle, que la prodigieuse collection de Rembrandt, son mobilier, ses armes et ses costumes ne produisirent, en y ajoutant soixante-dix tableaux, un grand nombre d'études et de dessins du maître, et toutes ses eaux-fortes, que la misérable somme de 4,964 florins et 4 sous!

Rembrandt, dénué de toutes ressources, se retira dans le Roosgracht, un des plus pauvres quartiers d'Amsterdam, vécut dans un isolement complet, tout en s'acharnant au travail, et « finit, dit M. Villot, par devoir l'aumône d'un cercueil à la charité publique. L'enterrement du grand homme auquel on élève maintenant des statues ne coûta que 15 florins. » C'est à M. Scheltema, archiviste d'Amsterdam, qu'on doit la communication des pièces officielles qui constatent ces faits. Ainsi tombent ces récits qu'on trouve encore répétés dans bon nombre de biographies, où Rembrandt est représenté comme un avare sordide, se privant de tout, se faisant passer pour mort afin de vendre ses tableaux plus cher, et raillé par ses élèves eux-mêmes, qui s'amusaient à peindre des pièces d'or sur le parquet pour le voir pris au piége et tâchant de les ramasser.

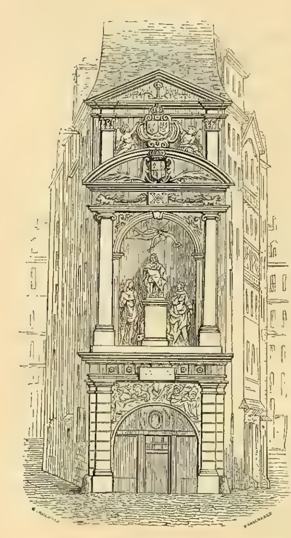
De plus en plus oublié et misérable, Rembrandt eut pourtant, dans son extrême vieillesse, quelques instants de bonheur, puisqu'il se représente riant! C'est quand il peignait! Le « vieux lion », comme l'appelle Bürger, vient sans doute de poser une touche qu'il trouve réussie, et il oublie qu'il n'a pas de quoi dîner.

Le portrait que possède M. Double n'est donc pas seulement une œuvre d'art, c'est un souvenir historique, ou, comme on dit, un objet de haute curiosité, et la *Gazette des Beaux-Arts* ne pouvait se dispenser de le faire connaître à ses lecteurs. M. J. Jacquemart, dont la pointe fine aime ordinairement à retracer les délicates ciselures du métal et les transparences limpides des cristaux, s'est passionné pour le chef-d'œuvre du vieux maître, qui serait capable de montrer sa joie encore une fois s'il se voyait traduit de la sorte.

RENÉ MÉNARD.

# ROGER DE GAIGNIÈRES

## ET SES COLLECTIONS ICONOGRAPHIQUES



François-Roger de Gaignières naquit vers 1644; il était originaire du Lyonnais. Son père, Aimé de Gaignières, secrétaire du duc de Bellegarde, gouverneur de Bourgogne, avait épousé dans le bourg d'Entrains (Nivernais), le 23 février 1642 [1], Jacquette de Blanchefort; son grand-père, Michel Gaignières, était marchand bourgeois de Lyon; son arrière-grand-père, Jean, était, au mois d'août 1579, procureur en la cour de la primatie de Lyon. Roger fut instituteur des enfants de France [2], gouverneur des ville, château et principauté de Joinville, puis écuyer du duc de Guise; à la mort de ce prince, il devint écuyer de M^lle^ de Guise. Celle-ci légua par son testament à son écuyer, en récompense des services qu'il lui avait rendus, « douze cents livres de pension viagère outre et par-dessus ses carrosses et un attelage dont elle lui fait don et legs [3]. » Roger de Gaignières ne quitta le logement qu'il

1. La personne qui fit dresser l'acte mortuaire de R. de Gaignières était donc mal informée en déclarant ce dernier âgé de soixante-dix-sept ans (ou environ) lorsqu'il mourut, le 27 mars 1715. Selon cet acte, il serait né en 1638; or le mariage de son père n'eut lieu qu'en 1642, et de plus, dans un certificat daté du 28 juin 1684 (*Dictionnaire de Moreri*, VI, 107), Gaignières se déclare âgé de quarante ans.

2. Leprince. *Essai historique sur la Bibliothèque du Roi.* Nouvelle édition, revue et publiée par Louis Paris; Paris, 1856, in-8, p. 209.

3. Bibliothèque impériale. Manuscrits de Gaignières, n° 967.

occupait dans l'hôtel de Guise que vers l'année 1701, époque à laquelle il alla s'établir rue de Sèvres, en face des Incurables, et c'est dans cette maison qu'il mourut le 27 mars 1715. Son goût pour les collections se manifesta de très-bonne heure, et une heureuse organisation, jointe à une intelligence peu commune, le porta à ne pas agir comme un grand nombre d'amateurs, qui préfèrent le nombre à la qualité; il donna à ses recherches un but sérieux, s'entoura autant que possible de documents parfaitement authentiques et triés avec soin, ayant l'ambition louable d'avoir, à un moment donné, une histoire générale, composée non-seulement de documents originaux écrits, mais formée pour une part au moins égale de monuments figurés. Nous n'avons pas à nous occuper ici des nombreux manuscrits ou liasses de papiers transmis par Gaignières à ses successeurs; ce travail a été fait avec une conscience et un savoir au-dessus de tout éloge par M. Léopold Delisle [1], et le recommencer serait aussi impossible que peu profitable. Nous entendons parler uniquement de la collection immense de documents figurés laissée par Roger de Gaignières, et pour cela nous mettrons plus d'une fois à contribution l'excellent travail de notre savant prédécesseur.

Les collections iconographiques de Roger de Gaignières se divisent en une infinité de branches qui toutes intéressent l'histoire : costumes, portraits, pierres tombales, tapisseries, sceaux, armoiries, vues de monuments et vues de villes, rien n'a été négligé par l'intelligent amateur pour donner à son cabinet un intérêt historique presque universel [2]. Une réunion considérable d'estampes occupait également une place importante dans cette collection; mais les estampes, envisagées au point de vue

1. *Le Cabinet des Manuscrits*, par Léopold Delisle. Paris, Imprimerie impériale, 1868, tome Ier, p. 335-356. Ouvrage faisant partie des Documents publiés par la ville de Paris.

2. Dans le *Mercure de France* de juin 1727 se trouve une « *Lettre sur le choix et l'arrangement d'un cabinet curieux, écrite par M. Dezallier d'Argenville, secrétaire du Roy en la grande chancellerie à M. de Fougeroux, trésorier-payeur des rentes de l'Hôtel de ville* » dans laquelle il est encore parlé de la collection de Gaignières et dans laquelle on blâme, sans se rendre assez compte du but particulier de l'amateur, la façon dont il procédait pour former ses collections. Voici ce passage (p. 1306). « ... Il faudrait éviter dans ces recueils de faire ce que faisoient Mrs de Garnières, Clément et Lottier, qui plutôt en historiens qu'en vrais connoisseurs mettoient, « parmi de belles estampes, les morceaux les plus communs, jusqu'aux almanachs. On « voyoit dans leurs recueils de portraits ceux de Larmessin et de Montcornet melez « avec les portraits de Nanteuil et d'Édelinck, ils ne se donnoient pas même la peine « de s'informer si la personne qu'avoient gravée Larmessin et Montcornet n'étoit pas « gravée par une meilleure main; il suffisoit qu'ils l'eussent dans leurs recueils sans « s'embarrasser du choix; c'est ce que je leur ai souvent reproché.... »

de l'histoire, fournissent des renseignements que l'on peut à la rigueur se procurer ailleurs, puisque les planches sur lesquelles elles sont gravées subissent le plus souvent un tirage nombreux [1]. Il n'en est pas de même de ces innombrables dessins que Roger de Gaignières faisait exécuter en tous lieux. Chaque fois que, dans ses voyages, il rencontrait un monument, une inscription, un tombeau, une tapisserie ou un objet quelconque qui lui semblait devoir offrir à l'historien un document digne d'être conservé, il en faisait faire un croquis, en prenait un dessin, et au retour il faisait mettre au net les esquisses exécutées sur les lieux mêmes, en face de l'objet qui avait attiré son attention. Ce dessin définitif venait occuper dans la collection générale la place que lui assignait sa nature, et, de cette façon, chaque dessin, intéressant par lui-même, gagnait encore une valeur historique plus grande par la place qu'il occupait dans un milieu analogue et bien choisi.

Pour obtenir ces milliers de dessins qui constituent pour nous la partie la plus importante de la collection de Roger de Gaignières, cet amateur avait attaché à sa personne deux hommes qui le suivaient partout et auxquels il avait en quelque sorte inculqué ses goûts et ses louables manies; ils partageaient avec lui les jouissances que ses découvertes continuelles lui faisaient éprouver, et il n'est que juste de laisser un peu rejaillir sur ces hommes dévoués la reconnaissance qu'inspire celui qui dirigeait leurs recherches et qui commandait leurs travaux.

L'un d'eux, celui qui était chargé de copier les inscriptions, de transcrire les manuscrits et quelquefois même de prendre la substance des documents qui lui étaient soumis par Gaignières, était son propre valet de chambre; il se nommait Barthélemi Remy, et recevait par an deux cents livres; il avait contracté une telle habitude de vivre au milieu des anciens documents, que les écritures les plus difficiles avaient fini par ne plus avoir de secrets pour lui, et qu'il déchiffrait les abréviations comme un paléographe de profession. L'autre, nommé Boudan, était un graveur médiocre qui signa quelques planches sans grand mérite et qui eut le bon esprit d'abandonner, presque entièrement du moins, une carrière dans laquelle il devait peu prospérer, pour suivre Roger de Gaignières et pour se mettre exclusivement au service de l'intelligent amateur. Il y eut plusieurs graveurs du nom de Boudan : celui qui nous intéresse ici est Louis Boudan, fils d'Alexandre, qui eut de sa femme Marguerite Bertrand deux enfants baptisés sur la paroisse Saint-Benoît, le 22 juin 1687

1. Les inventaires des estampes possédées par Gaignières existent au département des manuscrits de la Bibliothèque impériale. *Mélanges de Clairambault*, nos 442, 443, 444, 445, 450 et 451. L'inventaire des tableaux ne s'y trouve pas.

et le 14 octobre 1688[1]. Un véritable traité par lequel sont fixés les prix convenus entre Gaignières et Boudan pour la confection de chaque dessin, selon sa nature et son importance, est venu jusqu'à nous, et nous avons cru devoir le reproduire ici ; on verra par cet acte privé que Louis Boudan consacrait tout son temps au service de Roger de Gaignières, et que celui-ci proportionnait le payement à l'importance de l'ouvrage. Par cet écrit, Gaignières avait voulu éviter, entre son collaborateur et lui, tout dissentiment et prévenir toute discussion. Voici le document en question[2] :

« *Mémoires des prix dont je suis convenu avec le sieur Boudan pour les ouvrages qui seront bien proprement et deuement faits :*

« Les armes croquées à l'ancre, un liard la pièce.

« Les armes sans support dessinées à l'ancre sans couleurs et un carré à double trait au-dessous pour y escrire, deux liards de chacune.

« Toutes les armes dessinées et enluminées et un carré à double trait au-dessous pour escrire, un sol la pièce.

« Toutes les tombes et épitaphes dessinez comme elles sont, y compris les tombeaux colorez, cinq sols la pièce ; quand ils sont dessinez en voyage ou autrement et quand il les fera tous entiers, 9 sols la pièce, les unes portant les autres.

« Les grandes modes en miniature sur veslin, avec de bonnes couleurs, or et argent fin, le veslin compris, 39 sols.

« Les pièces historiques en miniature, de mesme le veslin compris, 50 sols la pièce.

« Les bordures en miniature avec or et argent fin à de grandes feuilles in-f° comme il y en a desjà pour escrire dans les milieux de toutes sortes de desseins, 45 sols le veslin compris.

« Les jettons dessinés des deux costés, estants comme ils sont dessinés jusqu'à présent, pour chaque jetton, 2 sols la pièce.

« Les veues sur demi-feuilles colorées passeront pour deux tombes, c'est-à-dire 18 sols.

« Les grandes veues ou autres pièces colorées d'une feuille, 3 livres pièce.

« Les tombeaux surchargez d'ouvrage extraordinaire, colorés et dorés d'or fin, 30 sols la pièce.

« Lorsque le sieur Boudan ira à la campagne seul pour travailler pour moy, je luy donnerai pour sa nourriture et pour ses peines et ses ouvrages qu'il fera raisonnablement, 80 livres par mois.

« Fait et arresté avec le sieur Boudan et escrit double ce 1er avril 1709. Signé : de Gaignières, et au-dessous : L. Boudan.

« Pour le collage à bordure des lettres ou autrement in-folio, chaque main, 5 sols.

« Pour chaque mode dessinée et colorée en papier, 5 sols. »

Il faut croire qu'outre ce travail Roger de Gaignières avait encore l'intention de faire graver quelques-uns des tableaux qu'il possédait,

1. Jal, *Dictionnaire de biographie et d'histoire.*

2. Bibliothèque impériale, département des manuscrits. *Mélanges de Clairambault,* n° 436, p. 725.

car, au revers du traité que nous venons de publier, nous trouvons l'acte suivant, signé par L. Boudan :

« Et à l'égard des portraits que je grave d'après les tableaux de M. de Gaignières pour luy, nous sommes convenus qu'il m'en donnera vingt livres pour chacun, et me donnera de sa main l'escrit pour mettre au bas, et les armes ainsi qu'il voudra, soit que je les grave en sa maison ou dehors chez luy, prévoyant qu'il pourroit avoir affaire de mon logement pour sa Bibliothèque ou pour bastir une seconde gallerie, dont il m'indemnisera à cent livres par an, ainsi qu'il a fait par le passé à l'hostel de Guise. Fait le jour et an que cy dessus. Signé : L. Boudan. »

Un autre acte également annexé au même dossier est ainsi conçu :

« Je promets au sieur Boudan de le loger dans ma maison tant et si longtemps qu'il travaillera pour moy, sans luy en rien demander et de luy payer le prix de ses ouvrages qu'il fera suivant un mémoire arresté avec luy ce jourd'huy et fait double, et prétens s'il mésarive de moy, c'est-à-dire après ma mort, qu'il luy soit payé la somme de trois cents livres pour reconnoissance de ses peines et en tesmoignages de quoy nous avons faits ce présent escrit double, ce premier avril mil sept cent neuf. Ont signé : R. de Gaignières, avec paraphe, et L. Boudan, aussi avec paraphe. »

L. Boudan grava effectivement quelques portraits de dimensions uniformes et d'aspect assez semblable pour qu'il soit certain que ce sont bien là les portraits que Roger de Gaignières lui payait vingt livres pièce. Maintenant quel usage Gaignières entendait-il faire de cette collection de portraits gravés? En consultant ces estampes, qui représentent des hommes n'ayant souvent entre eux aucun rapport ni de condition ni de célébrité, on se demande quel pouvait être le but du collectionneur. Nous savons qu'il avait rédigé des notices étendues sur les personnages dont il possédait des portraits, notices malheureusement perdues aujourd'hui. Avait-il l'intention de faire un recueil analogue aux *Hommes illustres* de Perrault, ou voulait-il simplement, à l'aide de documents biographiques, affirmer l'authenticité des portraits qu'il avait réunis? En tout cas, ces projets n'eurent pas de suite, soit que la maladie ou la mort soit venue brusquement y mettre obstacle, soit que la donation de la collection au roi ait décidé Gaignières à renoncer à son entreprise; ce qu'il y a certain, c'est que nous ne connaissons que quinze portraits gravés par L. Boudan d'après les peintures de la collection de Gaignières, et que ces portraits ne pouvaient à eux seuls composer les éléments d'un ouvrage. En voici la liste par ordre alphabétique :

Beaufort (César, duc de Vendosme et de).
Beaufort (François de Vendosme, duc de).
Beauvais (Antoine de Brichanteau, marquis de).

Caumartin (François Lefèvre de).
Caumartin (Jacques Lefèvre de).
Caumartin (Jean Lefèvre de).
Caumartin (Louis Lefèvre de).
Guise (Charles de Lorraine, duc de).
La Trémouille (Louis II, s^r de), vicomte de Thouars.
Louis II, d'Anjou, roi de Jérusalem.
Mayenne (Charles de Lorraine, duc de).
René d'Anjou, roi de Naples.
Richelieu (Armand-Jean Duplessis, cardinal de).
Toulouse (Louis-Alexandre de Bourbon, comte de).
Vermandois (Louis de Bourbon, duc de).

A côté de ces quinze portraits gravés bien lourdement et accusant chez leur auteur une médiocre connaissance de son art, nous trouvons, dans le dossier consacré à cet artiste à la Bibliothèque impériale, trois autres planches qui paraissent encore reproduire des dessins empruntés à la collection de Roger de Gaignières; nous voulons parler des « *Devises sur toutes les parties des armes de messire Toussains de Forbin* « *de Janson, euesque et comte de Beauvais, vidame de Gerberoy, pair de* « *France et commandeur des armes du roy,* » du « *Plan et Description* « *du quartier Saint-Paul* » et du « *Plan et Description du quartier Saint-* « *Martin.* » Ces quelques planches, qui peut-être bien ne sont pas les seules qui aient été gravées du vivant du possesseur, d'après ses collections, mais qui sont les seules que nous connaissions, ne pourraient-elles pas permettre de supposer que Gaignières avait eu, à un moment donné, l'intention de faire graver les dessins les plus intéressants de son cabinet, pour en faire jouir de la sorte un plus grand nombre de personnes; que, comme le père Montfaucon, il avait rêvé d'écrire une histoire de la monarchie française, accompagnée de nombreux documents iconographiques destinés à compléter et à éclairer le récit, et qu'il avait été interrompu dans ce projet, soit par la difficulté matérielle à laquelle une semblable entreprise l'eût entraîné, soit par des raisons de santé qui le contraignirent à y renoncer? Ce qui est malheureusement certain, c'est que cette entreprise avorta, et que ces estampes demeurèrent à l'état de planches isolées.

Si Roger de Gaignières ne put pas, à l'aide de la gravure, donner à ses collections une utilité aussi grande qu'il l'avait rêvée, il se dédommageait en en facilitant l'accès autant que possible. Son cabinet était à la disposition de tout le monde, et quiconque avait besoin de consulter ses portefeuilles était accueilli avec bienveillance et courtoisie. La réputation de l'amateur était immense d'ailleurs, ses relations fort nom-

breuses[1], et les grands seigneurs, autant que les curieux proprement dits, étaient avides d'examiner ou de consulter les trésors accumulés dans l'hôtel de Guise d'abord, dans la maison de la rue de Sèvres ensuite. De nombreuses correspondances attestent les rapports que Gaignières entretenait avec les Bénédictins, ses auxiliaires bienveillants et tout dévoués, et témoignent en même temps de l'intérêt qu'offrait à quelques grands seigneurs la vue de ces richesses historiques classées méthodiquement et préparées pour le travail. Le duc de Bourgogne fit à Gaignières une longue visite, dans laquelle il montra tout l'intérêt qu'il prenait aux recherches historiques et aux travaux de l'esprit[2], et le *Mercure galant* (avril 1702, p. 302-316) nous a conservé le souvenir de cette visite princière en ces termes :

« Toutes les actions des grands princes estant remarquables, je ne puis me dispenser de vous dire que le 6 de ce mois, monseigneur le duc de Bourgogne, après avoir quitté le Roy à Notre-Dame, fit l'honneur à M. de Gaignières d'aller dans sa belle et agréable maison vis-à-vis des Incurables. Je ne parleray point de M. de Gaignières, il est assez connu. Je me contenteray de parler de sa maison, d'une partie de ce qu'on y vit, et de ce qui s'y passa suivant ce qu'une personne qui eut le bonheur d'accompagner ce jour-là monseigneur le duc de Bourgogne m'en a rapporté.

« Ce qu'il y a de plus surprenant, c'est qu'encore que la même personne m'ait parlé d'une infinité de choses qui méritent qu'on y fasse une attention particulière, elle m'a néantmoins avoué qu'il lui en estoit échappé une grande quantité.

« Pour mettre quelque ordre dans ce que j'ay à vous dire, je vous diray que monseigneur le duc de Bourgogne luy ayant fait savoir qu'il lui feroit l'honneur d'aller chez luy le jour que je vous ay marqué, il y arriva un peu après midy, et ayant traversé une grande cour, il descendit de carosse et monta à l'apartement. Ce prince

1. Voir de nombreuses lettres adressées à R. de Gaignières par l'abbesse de Fontevrault, publiées dans l'ouvrage suivant : *Une Abbesse de Fontevrault au* XVII<sup>e</sup> *siècle. — Gabrielle de Rochechouart de Mortemart. Étude historique par Pierre Clément.* Paris. Didier, 1869, in-8. — L'abbé de Marolles dans ses *Mémoires*, t. I, p. 337-338, parle aussi de ses rapports avec R. de Gaignières.

2. L'Inventaire manuscrit du Cabinet des estampes contient, sous les n^os^ 1595-1608, une note écrite de la main de M. Joly, qui doit trouver ici sa place : « Monu-« ments de la monarchie française, pris sur les anciens édifices, sur les tombeaux, sur « les vitraux d'anciennes églises et sur d'anciennes peintures, tant manuscrits que « d'après des tableaux gothiques et modernes, distribués par règnes depuis Louis IX, « dit saint Louis, jusqu'à la minorité de Louis XIV. Cette collection avoit été formée « par M. de Gaignières, l'un des instituteurs des Enfants de France sous Louis XIV. « Il étoit possesseur d'un beau cabinet dont l'objet rouloit sur l'Histoire de France. « M. le duc de Bourgogne, père de Louis XV et son pupille, étoit, dit-on, entré pour « beaucoup dans les dépenses de M. de Gaignières; aussi celui-ci laissa au Roi par « son testament cette précieuse partie, laquelle donna lieu au père Montfaucon de « publier son livre qu'il intitula de même. »

s'arresta dans le salon à considérer un grand nombre de portraits originaux des princes et des princesses des derniers siècles qui sont de la main des meilleurs maîtres.

« Il passa de là dans une grande chambre qu'il trouva ornée d'un meuble aussi riche qu'il est de bon goût, dans laquelle sont des portraits de la maison royale. Il y vit le sien, mais tel qu'il l'avoit donné à M. de Gaignières, lorsqu'il luy fit l'honneur d'aller chez luy à l'hôtel de Guise, il y a dix ans, où M. le duc de Beauvilliers [1] le conduisit avec monseigneur le duc d'Anjou, aujourd'huy roi d'Espagne.

« Ensuite ce prince entra dans le cabinet des tableaux qui attirent l'attention par leur diversité et par leur beauté, et qui sont des originaux du Titien, de Holbein, de Vandeck, de Porbus, de Paul Bril et d'autres peintres des plus fameux.

« Monseigneur le duc de Bourgogne, après avoir considéré chacun de ces tableaux selon son mérite particulier, en considéra longtemps un qui luy parut aussi beau que singulier. C'est une miniature qui peut sans contredit passer pour la plus belle de l'Europe. Elle est d'un pied et demy de large sur un pied de haut. Elle représente l'Entrée du Roy à Lille, en Flandre. On y voit plus de dix mille figures, dont les attitudes sont différentes. Tout y est d'une grande correction. Les tapisseries y sont représentées avec tant d'exactitude et de délicatesse que l'on y distingue les Histoires qui les composent, et même les bordures.

« Ce prince trouva dans le même cabinet plusieurs dessins à la plume faits de sa main, dont il a honoré M. de Gaignières en divers temps, et qui marquent son adresse, son goust et l'étendue de son génie [2]. Il en a aussi de messieurs ses frères, qu'ils ont pareillement donnez à M. de Gaignières.

« De ce cabinet monseigneur le duc de Bourgogne passa dans un autre beaucoup plus grand, remply de plus de quatre cens portraits de personnes les plus illustres de l'un et l'autre sexe depuis plus de trois cens ans, presque tous originaux du temps, parmy lesquels il y en a grand nombre peints par le fameux Janet et par Corneille. Là monseigneur le duc de Bourgogne, à la veue de tant de grands hommes, fit voir que rien ne luy estoit nouveau dans l'histoire, par les circonstances que sa mémoire luy en fournissoit à tous moments, avec des traits de cet esprit fin et délicat qu'il sçait répandre sur tout ce qu'il dit. Après avoir longtemps considéré tous ces portraits, il regarda divers jettons parmi un amas prodigieux qu'en a M. de Gaignières, et, par

1. Le duc de Beauvilliers était le gouverneur du duc de Bourgogne lorsque Fénelon était le précepteur et le cardinal de Fleury le sous-précepteur.

2. Il ne faut voir, dans cette phrase relative aux dessins du duc de Bourgogne, qu'une appréciation de courtisan. Ces dessins, au nombre de cent onze, conservés aujourd'hui au département des estampes de la Bibliothèque impériale (réserve Ad 6), ne justifient en aucune façon les termes élogieux qu'ils ont inspirés au rédacteur du *Mercure galant*. Ce sont des dessins d'enfant sans valeur aucune au point de vue de l'art, et, en dehors de leur intérêt historique, tout à fait insignifiants : ils représentent des chasses, des batailles, des animaux, des paysages et quelques cartes géographiques, et sont signés : *Le duc de Bourgone fecit 14 fb., 1690. Dux Burgundiæ fecit anno 1690 aet. 7°. D. Burgundiæ f. ad d. de Gaignières, 22 déc. 1691. D. Burgundiæ ad d. de Gaignières, 9 aug. 1694.* A la fin de ce recueil se trouvent un certain nombre de dessins non signés. Parmi ceux-ci, qui sont aussi faibles que les précédents, existent peut-être les œuvres de Philippe V, roi d'Espagne, et du duc de Berri.

le jugement qu'il en fit, il fut aisé de remarquer qu'il connoist tout le prix de cette curiosité.

« Une grande galerie qui se présente à la sortie de ce cabinet attira les regards du prince, soit par les portraits des chevaliers de l'ordre du Saint-Esprit, depuis son institution jusqu'à présent, dont M. de Gaignières a dejà une grande partie, et qu'il continue de ramasser tous les jours, soit par une grande multitude de portefeuilles remplis d'une suite de topographie historique en taille douce et à la main des quatre parties du monde, où sont beaucoup de portraits de rois, de princes et de personnes illustres de toutes les professions, jusqu'au nombre de seize mille; les cartes, les plans, les vues, les tournois, les carrouzels, les cérémonies, et généralement toutes les choses que l'on a pu assembler qui regardent la topographie et l'histoire.

« Monseigneur le duc de Bourgogne trouva aussi dans cette galerie cent volumes de lettres originales de rois, princes, ministres, ambassadeurs, avec des mémoires du mesme caractère et des plus considérables. Ce prince voulut lire luy-mesme quelques-unes de ces lettres. Il se plut surtout à celle que François Ier écrivit dans sa prison aux grands du royaume, et dans laquelle ce généreux prince témoigne des sentimens dignes de son grand courage et de son amour pour ses peuples.

« Après s'estre longtemps promené parmi ce riche et grand amas de curiositez utiles et agréables, il demanda à voir quelques portefeuilles, sur lesquels il s'arresta, faisant paroistre à plusieurs reprises la satisfaction qu'il en recevoit. Il parcourut aussi divers anciens manuscrits curieux, ornés de belles miniatures historiques et importantes, et ce que ce prince en dit fit bien connoistre qu'il a un gout seur et excellent.

« Quoyque monseigneur le duc de Bourgogne eust passé plus de trois heures entières à considérer tant de choses singulières, et que l'on n'auroit pas cru devoir trouver chez un particulier, il ne put cependant tout voir, M. de Gaignières ayant, outre cela, un cabinet qui comprend, entr'autres, plus de six cens volumes manuscrits, tous excellens, tant anciens que modernes. Cela donna lieu à ce prince de luy dire que ce ne seroit pas la dernière fois qu'il viendroit chez luy. Il luy marqua plusieurs fois en sortant qu'il estoit très satisfait et l'assura qu'il lui donneroit son portrait, qui, estant nouvellement peint, seroit plus ressemblant que celuy qu'il luy avoit autrefois donné, et qu'il remarqua auprès de celuy du roy. »

Martin Lyster nous a donné également dans son *Voyage à Paris* une description curieuse du cabinet de Gaignières, qu'il visita en 1698 dans l'hôtel de Guise [1] :

« Je fus rendre visite à monsieur Guainières, à son appartement, à l'hotel de Guise, étant accompagné de l'abbé Droin. Ce gallant homme est la courtoisie mesme, et une des plus curieuses et industrieuses personnes de Paris. Ses mémoires, manuscrits, tableaux, estampes, sont en fort grand nombre, et la méthode dont il les dispose est très particulière et utile. Il nous fit voir ses portefeuilles in-folio, reliés en maroquin rouge fort proprement. Dans un, par exemple, il a les mappes générales de l'Angleterre, ensuite les cartes particulières des comtés, après celles de Londres et des envi-

1. Bibliothèque impériale. Mss. français n° 340 du fonds des nouvelles acquisitions, folios 51-53.

rons, avec les vues; les estampes de toutes les places particulières, des édifices considérables, et ainsi de toutes les villes d'Angleterre, des places et maisons considérables des provinces.

« Dans une autre armoire, il a les portraits des politiques d'Angleterre, de la noblesse de l'un et l'autre sexe, des gens de guerre, des gens de justice, théologiens, médecins et autres personnes de distinction. Il a toute l'Europe de cette mannière.

« Ses chambres sont remplies d'un grand nombre de bustes de personnes de distinction en peintures à l'huile et en miniature. Il y a entre autres un portrait original du roi Jean[1], qui fut prisonnier en Angleterre. Il en fait grande estime.

« Il nous montra les habillements peints en détrempe tirés des originaux de tous les roys et reines et princes de France, depuis plusieurs siècles en çà; aussi tous les tournois et joutes en grand, et mille autres choses anciennes.

« Il est si curieux qu'il me dit qu'il n'alloit jamais aux champs sans un *amanuensis* et un couple d'habiles gens pour le dessin et la peinture.

« Nous vîmes entre autres manuscripts curieux un capitulaire de Charles V, aussi l'Évangile de saint Mathieu, écrit en lettres d'or sur un vélin de pourpre; il ne me parut pas si ancien que ce manuscrit que je vis à l'abbaye Saint-Germain, parce que les lettres en sont plus petites et plus courbes, quoique celles du titre soient parfaitement quarrées.

« Je considéré une chose assés frivole : c'étoit un recueil de jeux de cartes depuis 300 ans; les plus anciennes[2] étoient trois fois plus grandes que celles dont on se sert à présent; elles étoient bien illuminées et dorées sur tranches, mais les jeux n'étoient pas complets. »

Ces témoignages écrits donnent une idée suffisante des collections précieuses réunies par R. de Gaignières; elles nous font pour ainsi dire pénétrer dans cet intérieur rempli de documents et peuplé de matériaux historiques. — L'art y avait aussi sa place, car nous avons vu qu'une galerie de tableaux de maîtres existait dans l'hôtel de la rue de Sèvres, et ce n'est pas cette partie des collections de Gaignières qui était la plus connue.

Un rêve passa un jour dans le cerveau de Gaignières; ce fut le 29 septembre 1703. — Il avait vu qu'avec une fortune relativement peu considérable il était arrivé, à force de persévérance et d'intelligentes recherches, à réunir une collection énorme de documents écrits et figurés sur l'histoire de France, et il s'imagina que le gouvernement, avec

1. Ce portrait demeura au Cabinet des estampes jusqu'en 1852, époque à laquelle il fut transporté au Louvre et incorporé dans le Musée des souverains; il est catalogué sous le n° 39. Dans le tome III, p. 84, des modes provenant de Gaignières, on en voit une copie sur vélin, au bas de laquelle on lit : *Copié sur un portrait original fait de son temps dans le cabinet de M. de Gaignières.*

2. Il est fort probable que Lyster désigne ainsi le jeu de cartes dit de Charles VI, aujourd'hui conservé au département des estampes (réserve Kh, 4), qui provient de Gaignières, et qui est inscrit sur l'inventaire sous le n° 5634.

les ressources bien autrement considérables dont il disposait, pourrait, si cela lui semblait bon, prendre en main la direction d'une publication ayant pour but la reproduction par le dessin de tous les monuments dignes d'être conservés et d'être mis de la sorte au service de l'histoire et à l'abri d'une destruction totale. Il rédigea à cet effet une note, dans laquelle il exposa les moyens qui lui semblaient les plus propres à mener à bien une semblable entreprise. Cette note, publiée *in extenso* par M. Léopold Delisle [1], fut soumise à Pontchartrain, qui fit rédiger à son tour le projet suivant pour être soumis au roi [2] :

« L'on a eu soin, dans tous les temps, d'ériger des monuments pour transmettre à la postérité les événements les plus considérables et les actions les plus éclatantes des roys et des princes, et mesme des particuliers qui se sont distingués ou par leur valeur ou par leur piété.

« Ces monuments ont été respectés et conservés avec soin dans tous les estats policés, et particulièrement en France jusqu'aux derniers temps, que les gens d'église seculiers et reguliers sous de vains prétextes, et sans aucun respect de leurs princes et bienfaiteurs, les ont détruits ou détournez.

« Il semble nécessaire d'arrester le cours de cet abus, et particulièrement pour conserver ce qui reste de la maison royalle, qui semble avoir esté jusqu'à présent la plus négligée.

« Presque tous les princes ont pris soin de conserver les monuments qui servent à relever la gloire de leur maison; celle d'Autriche l'a fait avec une si grande exactitude qu'elle a mesme donné jusqu'aux portraits des princes de son nom.

« Et il semble très nécessaire de prendre le mesme soin pour l'auguste maison royalle de France, si supérieure à celle-là et à toutes les autres.

« Pour l'exécution de ce dessein, il est nécessaire de choisir quelqu'un qui soit dans ce goust, qui puisse, par son expérience et sa capacité, le mettre dans sa perfection.

« On pourroit engager M. de Gaignières dans l'exécution de ce dessein, ayant fait des recherches pour la maison royalle et pour tout ce qu'il y a de plus curieux dans le royaume pendant plus de quinze ans qu'il a voyagé dans les provinces avec des dessinateurs et des escrivains. On en peut voir un échantillon dans les dessins qui seront joints à ce mémoire.

« Il parroist nécessaire de lui donner un arrest du Conseil pour l'autoriser à certifier les dessins qu'il fera exécuter.

« Il s'en servira avec discrétion, crainte de faire soubçonner que l'on eut quelque autre veue que celle de conserver les monuments.

« Des lettres missives de recommandation pourront ne lui estre pas inutiles; mais il ne faudra s'en servir que lorsqu'il le jugera à propos.

« Pour oster tout soupçon, on pourroit le faire honoraire de l'Académie des inscriptions, et en cas que le roy agrée ce projet, on pourroit commencer au printemps

1. Le Cabinet des manuscrits, I, p. 343.

2. Bibliothèque impériale, département des manuscrits. *Mélanges de Clairambault*, 436, p. 727.

prochain par le Bourbonnais et la Bourgogne, où il y a le plus de monuments de la maison de Bourbon. »

Des causes qui nous sont inconnues empêchèrent que ce projet fût mis à exécution, et le rêve de Gaignières s'évanouit; la minute que nous avons retrouvée et transcrite était cependant rédigée avec intelligence, et aurait dû, ne fût-ce qu'à cause des flatteries pour la famille royale dont elle est émaillée, trouver grâce en haut lieu, et le nom de Gaignières, mis en avant pour cette importante mission, eût dû décider de son succès. Il n'en fut rien cependant, et ce projet, qui, s'il eût été mis à exécution, eût rendu à l'histoire de si grands services, avorta et ne fut repris, sous une autre forme, que de nos jours, lorsque la commission pour la conservation des monuments historiques fut, vers 1838, à l'instigation de M. Vatout, instituée et constituée définitivement.

Non content de faire jouir ses contemporains des documents de toute nature recueillis par lui, Roger de Gaignières résolut de transmettre à la postérité savante le fruit de ses recherches incessantes et de ses trouvailles heureuses. Lorsqu'il sentit la vieillesse venir et lorsqu'il crut avoir accumulé un assez grand nombre de dessins, de manuscrits et d'estampes pour que son cabinet pût offrir un intérêt incontesté, il songea à en assurer la durée et à en perpétuer l'utilité; pour cela, il chercha le mode le plus propre à conserver intactes les collections qu'il avait réunies avec amour, et il proposa au roi, avec une générosité qu'on ne saurait trop louer, d'accepter à titre de don le fruit de son travail et le résultat des recherches de toute sa vie. Louis XIV s'empressa d'agréer cette offre généreuse, et sut reconnaître, comme on va le voir, le legs dont la couronne était l'objet. Le texte même de la donation [1] nous a été conservé, et nous reproduisons intégralement l'acte par lequel Roger de Gaignières, tout en se réservant l'usufruit de ses collections, fait au roi abandon complet des trésors qu'il avait réunis :

« Par devant les notaires du Roy à Paris soussignez fut présent M^re^ François Roger de Gaignières, ancien gouverneur des ville, château et principauté de Joinville, demeurant à Paris, rue de Sèure, Parr. Saint-Sulpice, lequel a dit que travaillant depuis longtemps avec un soin, une étude et une aplication continuelle à la recherche de différens manuscrits curieux touchant les histoires et autres matières, et à la recherche de tableaux, estampes et autres curiositez, il voit avec plaisir que le succès en a esté assez heureux pour avoir rassemblé plus de deux mil manuscrits et une quantité considérable de livres, tableaux, estampes et autres curiositez qui composent actuellement ses cabinets et gallerie. Qu'il seroit fâché qu'après luy ils fussent dispersez et tombassent en différentes mains; de sorte, qu'ayant dessein de les laisser à la postérité, il

1. Bibl. imp., départ. des manuscrits. *Mélanges de Clairambault,* 436, p. 5-7.

croit qu'il ne peut mieux faire pour les conseruer que d'en faire présent au Roy, après en avoir fait demander la permission à Sa Majesté, dès il y a plus d'un an. Et l'ayant agréé le dit sieur de Gaignières a, par ces présentes, fait don entre-vifs et irrévocable au Roy, ce acceptant pour Sa Majesté et par son ordre messire Jean Baptiste Colbert, marquis de Torcy, con$^{er}$ du Roy en tous ses conseils, ministre et secrétaire d'État et des commandements de Sa Majesté, commandeur et chancelier de ses ordres, demeurant à Paris, rue Vivien, paroisse Saint-Eustache, à ce présent, tous les manuscrits tant en parchemin qu'en papier au nombre de plus de deux mil, traitans de plusieurs histoires et de différentes matières, et tous lés livres, tableaux, estampes et toutes les autres curiositez et autres choses générallement quelconques qui composent à présent tous les cabinets et gallerie dud$^{t}$ s$^{r}$ de Gaignières dont de tout il sera incessament fait un état qui demeurera annexé à la présente minute; ensuite tous les autres manuscrits, livres, tableaux, estampes, curiositez et autres choses générallement quelconques qui se trouveront apartenir aud$^{t}$ sieur de Gaignières lors de son deceds sans aucune exception ny réserve, sinon seulement les meubles meublans de ses apartemens, tableaux qui sont actuellement dans sa chambre de parade et dans celle où il couche, dont il sera aussy fait un état incessamment qui demeurera annexé à ces présentes; tous lesquelz estats seront paraphés dud$^{t}$ s$^{r}$ de Gaignières et dud$^{t}$ seigneur de Torcy en présence des notaires soussignez.

« Pour tout ce que dessus donné apartenir à Sa Majesté, dès à présent et estre mis sitost le déceds dud$^{t}$ s$^{r}$ de Gaignières dans la bibliothèque de Sa Majesté ou en tel autre endroit qu'il luy plaira.

« Et en disposer librement par Sa Majesté ainsy qu'elle avisera bon estre, se réseruant néantmoins le d$^{t}$ s$^{r}$ de Gaignières l'usage et jouissance pendant sa vie à tiltre de précaire seulement desd$^{ts}$ manuscrits, livres, tableaux, estampes et autres curiositez, pour estre le tout délivré aux gens porteurs des ordres du Roy immédiatement après la mort dud$^{t}$ sieur de Gaignières.

« Et le dit seigneur marquis de Torcy, de la part du Roy, pour indemniser en quelque manière le d$^{t}$ s$^{r}$ de Gaignières des dépenses qu'il a faites à la recherche des d$^{ts}$ manuscrits, livres, tableaux, estampes et autres curiositez, promet au nom de Sa Majesté de luy fournir incessament et au plus tard dans un mois un contrat de constitution de quatre mil livres de rente viagère sur les aydes et gabelles au proffit dud$^{t}$ s$^{r}$ de Gaignières et pendant sa vie, dont les arrérages commanceront à courir du premier januier de la présente année mil sept cent vnze.

« Plus de luy faire payer en argent comptant dans quinze jours prochains la somme de quatre mil livres.

« Plus et de faire payer incontinant après le deceds dud$^{t}$ s$^{r}$ de Gaignières la somme de vingt mil livres à ceux en faveur desquels led$^{t}$ s$^{r}$ de Gaignières en aura disposé ou à ses héritiers ou ayant causes.

« Fait et passé à Paris en la maison dud$^{t}$ s$^{r}$ de Gaignières, l'an mil sept cent onze, le dix-neuf feurier, après midi. »

Une fois que Roger de Gaignières eut fait au roi cette donation, on n'épargna au généreux collectionneur ni les tracas, ni même, on peut le dire, les affronts. Ses moindres actes furent épiés avec une assiduité indiscrète; sa bonne foi soupçonnée, et l'honnêteté des gens qu'il avait à

son service presque méconnue. Ces tracasseries et ces ennuis étaient suscités en grande partie par un homme dans lequel le ministre avait placé toute sa confiance. Clairambault, généalogiste des ordres du roi, que Gaignières recevait familièrement, et pour lequel il semble même avoir eu quelque déférence, n'eut pas de tranquillité qu'il ne se fût approprié pour ainsi dire la collection dont Gaignières avait voulu doter la France [1]. Pendant la maladie qui enleva Roger de Gaignières, Clairambault rendait compte au ministre de la santé du célèbre amateur avec un cynisme qui révolte; il semble attendre avec impatience cette mort, qui doit l'établir seul maître des trésors accumulés dans la maison de la rue de Sèvres, et à peine Gaignières a-t-il rendu le dernier soupir qu'il se fait donner par M. de Torcy toute autorité sur la maison du défunt : il fait apposer les scellés, exige qu'on lui remette les clefs de toutes les armoires, préside à la rédaction des inventaires, désigne les livres ou estampes qui doivent être vendus comme inutiles aux collections royales, et obtient du ministre trop confiant que, pour éviter des détournements, tous les trésors de cette riche collection seront immédiatement transportés chez lui, place des Victoires. Clairambault avait, il est vrai, ses raisons pour agir ainsi; et, quoiqu'il soit pénible d'accuser la mémoire d'un homme qui a laissé un nom dans la science, il n'est pas douteux que toutes ces protestations de zèle et ces suspicions déplacées avaient un but, celui de s'approprier un certain nombre de documents convoités depuis longtemps, et désirés avec une ardeur sans pareille. Lorsqu'on lit les correspondances échangées entre le ministre et Clairambault pendant les dernières années de la vie de Gaignières et pendant les quelques mois qui suivent son décès, on est réellement peiné de voir la façon brutale avec laquelle les intentions du donateur sont

1. Plusieurs manuscrits, reconnus inutiles par Clairambault pour entrer dans la Bibliothèque du roi, ne lui parurent pas indignes de figurer dans sa propre collection. Il en fut de même des inventaires dressés aux frais du trésor royal et d'un certain nombre de documents, qui furent également détournés de leur destination par le trop zélé généalogiste du roi. Nous trouvons encore dans le *Catalogue des estampes du cabinet de M.* *** (Clairambault), dont la vente se fit en 1755, quelques articles qui pourraient bien provenir de la même origine : « N° 180. Recueil de diverses estampes « parmi lesquelles on a joint beaucoup de dessins anciens au nombre de trois cens « vingt-deux morceaux. — 181. Recueil de pièces historiques concernant l'église « de Chartres, avec les noms et les armes des évêques de ce diocèse. Ce volume est « enrichi d'observations manuscrites qui peuvent être très-utiles à l'histoire. — « 193. Cent soixante-quatre modes de France dessinées et coloriées, recueillies depuis « Philippe-Auguste (1223) jusqu'au règne de Charles IX (1570). — 194. Deux cent « cinquante-six modes de France, *idem*, recueillies depuis Charles IX (1570) jusqu'à

travesties et la conduite de ses collaborateurs appréciée [1]. Ce valet de chambre Barthélemy Remy, qui avait acquis, à force de travail et d'assiduité, une érudition bien rare chez des gens de sa condition, est continuellement soupçonné de détournement par l'homme qui aurait dû être le plus justement soupçonné; et le ministre, aveuglé par la confiance illimitée qu'il avait placée dans Clairambault, se rend à plusieurs reprises le complice de son mandataire; il signe les ordres que Clairambault fait exécuter avec rigueur, et, trop crédule pour les rapports qui lui sont faits, il se prend à douter lui-même de l'honnêteté des serviteurs de Gaignières [2].

Cette façon d'agir et cette confiance sans bornes eurent un résultat déplorable pour cette collection, qu'il eût fallu à tout prix conserver intacte. Clairambault fit lui-même le choix des pièces manuscrites, imprimées ou gravées qui devaient être vendues comme faisant double emploi, ou s'il ne voulut pas paraître s'en rapporter à lui seul, il mit sous les yeux des bibliothécaires auxquels fut confié le soin de vérifier les doubles, des inventaires imparfaits et peu complets, qui amenèrent nécessairement des erreurs [3]. La confrontation des exemplaires pour les

« Louis XIV.—195. Cent trois modes de France et de pays étrangers pendant le règne de « Louis XIV. — 196. Quatre cent vingt-sept modes d'Allemagne, Pays-Bas catholiques, « Provinces-Unies, Espagne, Angleterre, etc., dont partie dessinée et coloriée et partie « gravée par Hollard. — 197. Deux cent trente-deux modes de Venise, Turquie, Mos- « covie, la Chine, la Perse, la Grèce, la Judée, partie gravée, partie dessinée et coloriée, « avec des explications. » Ces cinq derniers volumes furent acquis par la Bibliothèque du roi. Une partie de la collection Clairambault entra, à la mort de son possesseur, à la Bibliothèque, en 1755, et nous trouvons dans l'inventaire manuscrit du département des estampes, que nous avons déjà cité plus haut, la mention suivante, sous les nos 1642, 1643 et 1644 : « Collection de modes de France et estrangers, acquise en 1755 « à la vente du cabinet de M. de Clerambaud, généalogiste des ordres du roy, formée « de dessins et de gravures en cinq volumes in-fol., reliés en parchemin. On a osté de « cette suite toutes les pièces qui avoient été copiées plus en petit, d'après la collection « de Gaignières, lesquelles ont été jugées réunies aux originaux, en sorte qu'il ne reste « plus que les pièces gravées, dont quelques-unes sont parfois grossièrement enlu- « minées. »

1. Bibliothèque impériale, département des Mss. *Mélanges de Clairambault*, 436, passim.

2. La preuve que R. de Gaignières estimait singulièrement les gens qu'il avait à son service se trouve dans son testament, daté du 17 décembre 1714. Il lègue à Barthélemy Remy, son valet de chambre, 10,000 livres; à Champagne, son laquais, 3,000 livres; et à Françoise, sa cuisinière, également la somme de 3,000 livres.

3. Le 27 mai 1715, le ministre de Torcy écrivait à Clairambault :

« J'ay rendu compte au roy des effets qui composoient le cabinet du feu sr de Gai- « gnières, appartenant présentement à Sa Majesté, et j'ay reçu ses ordres sur la des-

livres imprimés, des épreuves pour les estampes, était d'ailleurs indispensable pour qu'il pût être décidé en connaissance de cause si tel livre était inutile, si telle gravure se trouvait déjà dans les collections royales. Or, cette confrontation ne se fit pas, et la vente fut décrétée par arrêt du conseil d'État du 6 mars 1717. Quelque temps après on voyait placardée sur les murs de l'hôtel habité par Clairambault, place des Victoires, cette affiche qui annonçait la dispersion d'un grand nombre d'objets dont la perte est bien regrettable :

VENTE
DE LIVRES,
ESTAMPES
ET TABLEAVX.

« Le public est averti que mercredi 21 juillet 1717, depuis huit heures du matin jusqu'à midy, et depuis trois heures jusqu'à sept heures du soir, et jours suivants, il sera procédé à la vente des livres, portraits, estampes, porcelaines, médailliers, jetons, tableaux et autres curiositez provenant du cabinet de feu monsieur de Gaignières, à la place des Victoires, dans la maison de monsieur Clairambault, où pareilles affiches seront sur la porte.

« De l'Imprimerie de Jean-Franç. Knapen, rue de la Huchette, à l'Ange. »

« tination et sur l'usage qu'Elle en veut faire. Elle m'a commandé de vous en instruire, « affin de vous y conformer.

« Le roy veut donc, monsieur, conserver généralement tous les manuscrits, dont il « faut faire deux lots.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

« Le second lot, qui contiendra généralement tous les autres manuscrits, de quel« que espèce qu'ils soient, lettres, mémoires, traittez, cartes, modes, dessins, tombeaux, « enfin généralement tout ce qui est fait à la main, doit estre mis à la Bibliothèque de « Sa Majesté.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

« Les estampes seront aussi partagées; savoir : celles qui ne sont point à la Biblio« thèque du roy y seront portées; celles, au contraire, qui s'y trouvent desjà, et qui ne « ne serviroient que de doubles, seront vendues, comme les livres imprimez inutiles « ou doubles.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

« L'intention du roy n'estant pas de garder les tableaux, il faut les faire estimer « par des peintres habiles, affin de les vendre ensuite.

« Sa Majesté, sachant qu'on vous a desjà offert quelque argent pour vint-deux « grands portraits que le s$^{r}$ De Troy, peintre, estime, l'vn portant l'autre, la somme « de trente livres pièce, le roy veut bien que vous les liuriez à ce prix, faisant aupa« ravant un état exact de ces tableaux, au bas duquel vous ferez mettre l'estimation « du s$^{r}$ du Troy. »

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Bibliothèque impériale, départ. des Mss. *Mélanges de Clairambault*, 436, p. 245.

On avait remis à la Bibliothèque du roi, le 24 décembre 1716, 2,407 manuscrits estimés 24,060 livres; 24 grands portefeuilles remplis de modes dessinées et coloriées, contenant 2,231 pièces, estimés 2,400 livres; 31 volumes de tombeaux dessinés, contenant 3,181 pièces, estimés 3,100 livr.; 117 volumes de géographie, topographie, manuscrits, imprimés et estampes gravées, contenant 12,885 pièces, estimés 4,509 livres, et 100 volumes de portraits gravés, renfermant 7,752 pièces, estimés 2,714 livres, et le reste fut livré aux enchères et compris dans la vente dont nous venons de parler. Ce résidu, soi-disant double et inutile, qui consistait en 2,256 pièces de géographie, de topographie, d'imprimés et d'estampes gravées; en 15,248 portraits gravés et dans tous les tableaux, à l'exception du portrait du roi Jean, dont il a été question plus haut, produisit encore la somme de 16,761 livres 14 sous, qui servit à payer les frais qu'entraînèrent la rédaction des inventaires, le transport des collections et les frais d'installation dans l'hôtel de Clairambault.

En 1740, les collections de Gaignières, qui, jusqu'à cette époque, avaient été conservées à la Bibliothèque du roi dans l'état où elles y étaient entrées, furent réparties dans les différents départements et allèrent occuper la place que la nature de chaque objet semblait plus particulièrement indiquer; les manuscrits restèrent là où ils avaient été primitivement déposés, mais ils furent répartis dans les différentes séries du département; les estampes et les dessins de modes et de topographie entrèrent dans le Cabinet des estampes, qui venait d'être constitué; les livres furent remis au garde des imprimés et les cartes géographiques furent affectées, dans le même département, à la section qui leur était spécialement consacrée.

Telle fut la répartition définitive des différents objets légués par R. de Gaignières au roi de France, et telle devrait être encore aujourd'hui la situation de ces collections si intéressantes. Les choses sont restées à peu près ce qu'elles étaient en 1740, à l'exception toutefois d'un certain nombre de dessins de tombes et de monuments figurés, qui, dans ces derniers temps, ont quitté le département des manuscrits auxquels ils avaient été primitivement attribués, pour venir se joindre aux pièces analogues conservées au Cabinet des estampes. Malheureusement, à la fin du dernier siècle, un vol, regrettable à tous égards, priva la Bibliothèque royale d'un recueil considérable de dessins représentant des tombeaux et des épitaphes [1]. Ces dessins, en grand nombre, — environ

1. Grâce à l'obligeance avec laquelle M. Boutaric, sous-chef de section aux Archives de l'empire, nous a communiqué le dossier judiciaire qu'il avait découvert, nous pouvons indiquer l'époque précise à laquelle les volumes de Gaignières, aujourd'hui conservés à Oxford, quittèrent la Bibliothèque royale. Une ordonnance datée du 15 sep-

trois mille, — reliés en seize volumes in-folio, ont passé la Manche, et sont aujourd'hui définitivement immobilisés à Oxford, dans la

tembre 1784, et transmise à Pierre Chenon, avocat au Parlement, conseiller du roy et commissaire au Châtelet de Paris, enjoignait ledit P. Chenon d'opérer la saisie de tous les papiers existant chez l'abbé de Gévigney, garde des titres et généalogies déposés à la Bibliothèque du roi. Cette mesure sévère était commandée par les soupçons qui s'étaient élevés sur la conduite de ce fonctionnaire. Après un examen attentif, la destitution de l'abbé de Gévigney fut prononcée. Il était accusé de détournements de papiers importants confiés à sa garde, et parmi ceux-ci se trouvaient, comme on va s'en convaincre par l'extrait suivant des interrogatoires qu'il subit les 23 et 28 septembre 1784, un certain nombre de volumes et de portefeuilles provenant du cabinet de Roger de Gaignières :

« Interrogatoire subi par ordre du roi, par devant nous, Pierre Chenon.........,
« par l'abbé de Gévigney......., du jeudi 23 septembre 1784.

« A dit se nommer Jean-Baptiste-Guillaume de Gévigney, âge de 56 ans, natif de « Besançon, prêtre, docteur en théologie, cy-devant garde des titres et généalogies dé- « posés à la Bibliothèque du roi, demeurant à Paris, quai de la Mégisserie.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

| | |
|---|---|
| « Interrogé que sont devenus les 4 pre- « miers tomes reliés en un seul volume « en veau, de l'inventaire du cabinet du « sr Blondeau, que le sr Jault avait remis « au dépôt; l'inventaire manuscrit du ca- « binet du sieur de Gaignières......... | A répondu qu'il croit avoir chez lui le premier de ces trois objets, qui lui avoit été donné par le sieur Jault, objet qui d'ailleurs ne vaut pas 40 sols. A l'égard des deux autres, ils sont à la Bibliothèque, dans les armoires. |

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

| | |
|---|---|
| « Interrogé que sont devenus un porte- « feuille en veau et un carton verd pro- « venant du cabinet de M. de Gaignières, « que le répondant a fait emporter chez « lui par son domestique le 23 mai 1782. | A répondu que vraisemblablement il a renvoié le portefeuille et le carton après en avoir pris les extraits dont il avoit besoin, et qu'ils se retrouveroient à la Bibliothèque. |

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

« Questions faites à M. l'abbé de Gévigney le 28 septembre 1784 par M. le com- « missaire Chénon, en vertu des ordres à lui adressés le même jour par M. Lenoir :

| | |
|---|---|
| « Il doit être resté chez M. l'abbé de « Gévigney : 1° l'Armorial d'Auvergne, « Bourbonnais, Forez, etc., volume in-fol. « manuscrit sur vélin, avec des armes « enluminées, couvert en maroquin rouge « doré sur tranche. N° 2896 du cabinet « de M. de Gaignières. | Se trouve parmi les papiers remis hier. |

« 2° . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

| | |
|---|---|
| « 3° Un volume in-fol. manuscrit, cou- « vert en parchemin cotté : Épitaphes des « églises de Picardie, lequel volume étoit « au Dépôt, dans la première salle du « Dépôt, au mois de juin 1781. | N'a point d'idée de ce volume. |

bibliothèque Bodléienne[1]. Cette perte est actuellement en partie réparée. A la requête d'une commission prise dans le sein de la section d'archéologie du comité des travaux historiques, et composée de MM. Léon Delaborde, Mérimée, Léon Renier, de Longpérier, Hennin, de Guilhermy, Chabouillet, Albert Lenoir et Dauban, et sur les conclusions du rapporteur M. Dauban[2], le ministre de l'instruction publique, M. Rouland, envoya à Oxford un artiste consciencieux, M. Jules Frappaz, qui, en l'espace de deux ans, exécuta avec une exactitude dont il n'est que juste de lui faire honneur, des calques fidèles destinés à combler, autant qu'il était possible, les vides causés par la dilapidation de ces trésors historiques.

Les services qu'ont rendus et que rendent tous les jours à l'histoire les collections de Roger de Gaignières sont immenses. Si nous devions nous en rapporter uniquement à ce qui se passe sous nos yeux, nous pourrions affirmer qu'il n'est aucun écrivain moderne curieux de l'exactitude qui n'ait mis à profit, à un moment donné, les recueils formés par le vigilant amateur. D'autre part, quelques années après la mort de Roger

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

| | |
|---|---|
| « Qu'est devenu un portefeuille à dos « rouge du cabinet de M. de Gaignières, « cotté : *Légitimations* et *naturalisés*, « contenant des extraits écrits de la main « de M. de Gaignières? | S'il n'est point à la Bibliothèque, il se trouvera dans le nombre remis hier. |
| « Des portefeuilles grand in-fol. du « même cabinet, cottés des noms de dif- « férentes provinces, et dont l'un estoit « cotté *Isle de France;* ils contenoient « des dessins à la plume d'anciens mau- « solés et tombeaux des seigneurs, tant « ecclésiastiques que laïcs, et les co- « pies de leurs épitaphes. Ces portefeuilles « estoient placés dans le cabinet grillé de « la seconde salle du Dépôt. M. de Gévi- « gney les a-t-il remis à M. Joly, comme « il l'a dit dans le temps? » | La plupart de ces feuilles étoient pourries et remplies de vers. On a extrait ce qui pouvoit être conservé et on les a insérées dans des cartons d'armoiries et de généalogies. D'autres ont été remises à M. Bignon pour les remettre au cabinet des estampes. Le surplus a été abandonné comme pourri. |

(Archives de l'Empire, section judiciaire, Y. 11427.)

1. Ces manuscrits furent légués à la bibliothèque Bodléienne d'Oxford par M. Richard Gough, célèbre topographe anglais, mort le 20 février 1809. Il les aurait acquis, assure-t-on, dans une vente publique faite à Londres.

2. Le rapport a été publié sous ce titre : « Rapport adressé à Son Excellence M. le ministre de l'instruction publique et des cultes, au nom de la section d'archéologie du comité des travaux historiques, au sujet de la collection Gaignières, d'Oxford. (Paris, 26 février 1860). In-8. » ( Extrait de la *Revue des Sociétés savantes.*)

de Gaignières, le père Bernard Montfaucon s'exprimait ainsi dans la préface de ses *Monuments de la Monarchie françoise* (I, p. VI) :

« Le devoir et la reconnaissance m'obligent de faire mention de ceux qui m'ont prêté les secours nécessaires pour cet ouvrage. Le public sera peut-estre bien aise de savoir à qui il en est redevable. Les recueils de feu M. de Gaignières, mon ami, sont les premiers en date. Sans cette avance je n'aurais jamais pu faire une telle entreprise. Il m'a fraié le chemin en ramassant et faisant dessiner tout ce qu'il a pu trouver de monumens dans Paris, autour de Paris et dans les provinces. Il y a emploié de grosses sommes. Je lui ai souvent donné des recommandations pour nos abbayies, où il alloit faire ses recherches, menant toujours avec lui son peintre. Je ne savois pas alors qu'en lui faisant plaisir j'agissois pour moi : ce n'est que depuis sa mort que j'ai formé le plan que j'exécute aujourd'hui ; et sans ce secours je n'aurois jamais pu fournir aux frais immenses qu'il auroit fallu faire pour dessiner tant de monumens d'après les originaux, dont plusieurs sont fort éloignez de Paris. Ses portefeuilles sont à la Bibliothèque du roi, d'où, par la faveur et la protection de M. l'abbé Bignon, j'ai tiré une bonne partie des pièces qui entrent dans cet ouvrage [1]. »

Le roi Louis XIV, dans les derniers mois de sa vie, se fit apporter à Marly les volumes de modes et de portraits de rois de France, et prit plaisir à les regarder [2] ; enfin, — et cela prouve le cas singulier que l'on faisait dans le monde de la collection léguée par Gaignières — Saint-Simon proposa à M. de Fréjus, précepteur du jeune Louis XV, de faire

1. Le père Montfaucon semble, à un moment donné, regretter d'avoir attribué une trop grande importance aux emprunts faits par lui à la collection de Gaignières. Dans un avis au lecteur placé en tête du tome III des *Monuments de la Monarchie françoise*, il dit (p. 3) : « ..... J'ai déjà dit, dans ma préface au premier tome, que je « n'aurois jamais osé entreprendre cet ouvrage si je n'avois trouvé de grandes avances « dans les monuments et portefeuilles de M. de Gaignières, qui sont présentement à la « Bibliothèque du roi. Il avoit employé à faire ces recueils bien des années et de grosses « sommes, et fait de fréquents voiages en différentes villes et contrées du roiaume. « J'ai ajouté aux dessins de M. de Gaignières un grand nombre d'autres pièces, qui « excèdent même dans quelques volumes celles que j'ai tirées des portefeuilles, et qui « certainement ne sont pas les moins estimables de cet ouvrage. »

2. Ce fait nous est affirmé par plusieurs lettres du marquis de Torcy et de Clairambault, et de plus par ces deux quittances relevées par nous parmi les *Recette et despense pour le cabinet de défunt M. de Gaignières, depuis le 18 mars 1715 au 27 juin 1717* :

« Du 8 juin 1715. Au s[r] Chastelain pour une rame de papier au nom de jésus pour « coller dessus les modes envoiées en 12 grands volumes au roy à Marly. 40[tt] 15 s.

« Du 15 juin 1715. Au s[r] Boudan pour aider à coller les modes portées à « Marly........................................................ 6[tt] —

Le catalogue des dessins contenus dans les volumes présentés au roy à Marly a été publié dans le tome IV de la *Bibliothèque historique de la France* du père Lelong. Il occupe dans ce volume les pages 110-133.

servir cette collection à l'éducation de son royal élève. On aurait mis sous les yeux de l'enfant les portraits des personnages qui occupaient, à quelque titre que ce fût, un rang honorable dans l'histoire, et, en l'amusant ainsi, on l'aurait instruit des choses qu'il lui était important de connaître. Cette proposition n'eut pas de suite, et Saint-Simon se consola de l'insuccès de sa proposition en racontant tout au long dans ses *Mémoires* l'entretien qu'il eut à ce sujet avec le futur cardinal de Fleury [1].

En terminant ce travail, dans lequel nous avons cherché à raconter l'histoire de la collection de Roger de Gaignières, il est une chose que notre impartialité nous fait un devoir de déclarer. Quelque précieux que soient les dessins recueillis avec une ardeur et une sagacité singulières, par le généreux amateur, il ne faut les consulter qu'avec précaution et ne s'en servir qu'avec critique. La plupart de ces dessins furent, sans aucun doute, exécutés avec une scrupuleuse exactitude et soigneusement contrôlés par Gaignières lui-même. Malheureusement il n'en fut pas ainsi de la collection entière, et dans quelques dessins reproduisant des vues d'abbayes ou de châteaux, nous avons été à même de vérifier nous-même, en nous aidant des ruines existantes, que l'artiste avait à plusieurs reprises transgressé la vérité ou incomplétement rendu ce qu'il avait sous les yeux. Des difficultés de toute nature rendaient sans doute son travail pénible et ses études fort ardues; des renseignements incomplets s'opposaient souvent peut-être à la réalisation de ses vœux, et un mauvais vouloir du propriétaire pouvait quelquefois aussi entraver ses travaux; d'ailleurs, devant les objets mêmes, L. Boudan ne prenait que des croquis, qu'il remettait au net au retour de ses excursions. Ces croquis pouvaient être parfois incomplets ou insuffisants; la mémoire pouvait ne pas toujours suppléer au trait indécis ou au contour mal arrêté : de là ces erreurs involontaires et ces inexactitudes inconscientes qui nous font un devoir de prévenir l'historien pour lui éviter des méprises qu'il serait le premier à déplorer, et pour le mettre en garde contre certaines inexactitudes qui pourraient lui faire faire fausse route et l'amener à des conclusions erronées.

1. *Mémoires de Saint-Simon.* Édition donnée par M. Cheruel, chez Hachette, tome XVII, p. 309-312.

GEORGES DUPLESSIS.

---

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

---

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [330]




# SALON DE 1870

## I.

L'Exposition de 1870 présente d'importantes innovations. L'administration a été éliminée et le jury, rendu à l'élection, a été chargé à la fois de recevoir les œuvres et de les classer. La plus grande indulgence a présidé à la réception des ouvrages envoyés, et la plus parfaite égalité a présidé à leur classement.

On pourrait croire d'après cela que la satisfaction est générale; mais c'est le contraire qui a lieu. Il était de tradition autrefois de se plaindre des rigueurs du jury et des faveurs du placement; il est de mode aujourd'hui de gémir sur l'encombrement produit par la facilité qu'on a à être reçu, et sur la difficulté qu'il y a pour le visiteur à découvrir une œuvre de mérite. Il est certain que nul ne pourra dire qu'il a vu complétement le Salon, qui con-

tient près de six mille numéros. Car s'il est facile de passer toute une journée à l'Exposition, l'attention ne saurait se soutenir d'une façon continue, et quand on a examiné pendant deux heures des tableaux ou des statues, l'esprit a déjà perdu de sa fraîcheur et commence à se fatiguer. Or, en accordant une minute seulement à chacun des ouvrages marqués au catalogue, il faudrait six mille minutes, c'est-à-dire cent heures, qui, à raison de deux heures d'examen par jour, donneraient cinquante visites au Salon.

Un groupe assez nombreux d'artistes demande aujourd'hui que le jury soit plus sévère, afin que les ouvrages sérieux ne soient pas perdus parmi les œuvres insignifiantes. « Au milieu de cet encombrement, disent-ils, il est impossible que l'attention publique se porte de prime abord sur les ouvrages qui en sont dignes, et il est probable que des toiles médiocres ou détestables seront regardées par le visiteur, tandis que des ouvrages de mérite lui échapperont complétement. L'excessive indulgence du jury produit un ensablement qui, si l'on n'y porte remède, finira par étouffer complétement les jeunes talents, par décourager absolument les efforts sincères, par paralyser toutes les aspirations élevées. Chaque fois que le jury laisse passer une œuvre mauvaise, il vole aux bons tableaux la part d'attention publique à laquelle ils avaient droit, il arrache le blé pour laisser pousser l'ivraie. L'intérêt des artistes est certainement lésé par tous ces ouvrages de pacotille, qui réclament une place au nom de l'égalité. Il est heureux pour les musiciens qu'ils ne soient pas régis par le sentiment démocratique dont sont animés les peintres, car il n'y aurait pas de raison pour que tout homme ayant la prétention de savoir fredonner un air n'allât, au nom de l'égalité, prendre place dans les chœurs de l'Opéra. Laissons la démocratie dans la rue, où elle est à sa place. Nous sommes tous citoyens au même titre, mais, en fait d'art, l'injustice ne consiste pas à faire des différences entre un ouvrage et un autre, elle consiste à n'en point faire. La valeur des produits de l'intelligence ne se mesure pas au niveau égalitaire, elle s'échelonne hiérarchiquement, et la tyrannie du privilége ne consiste pas à donner au talent la meilleure place, mais à permettre à la médiocrité de la lui disputer. »

Les artistes qui tiennent ce langage oublient que, pendant quarante ans, ils ont demandé appui à la presse pour protester contre ce qu'ils appelaient des exclusions systématiques; ils oublient qu'un jury, qu'il soit inamovible comme l'Institut, ou renouvelé chaque année comme le jury d'élection, ne saurait être infaillible dans ses jugements, et que si l'on revenait au système de sévérité qu'ils réclament, ils perdraient tout

le résultat d'une expérience qui a duré trop longtemps pour n'être pas décisive. Ils ne réfléchissent pas que les refus d'un jury ne portent jamais sur les médiocrités honnêtes, mais sur les tentatives de révolte, où l'audace des novateurs est mêlée à des inexpériences grotesques. Or, si détestable que soit un ouvrage, dès qu'il offre une qualité quelconque, si petite qu'elle soit, nous n'avons pas le droit de lui interdire le champ de bataille. C'est un soldat indiscipliné, que la critique doit traiter sévèrement, mais c'est peut-être un héros qui se révélera à un moment donné.

Il y a des artistes et des critiques qui vont jusqu'à demander qu'on supprime les expositions annuelles pour n'en faire qu'à de rares intervalles. Y songe-t-on? Ce serait livrer le jeune artiste pieds et poings liés aux marchands de tableaux, et Dieu sait ce que deviendrait l'art au service de la rue Laffitte.

Il est indispensable qu'il y ait un endroit où les jeunes artistes puissent montrer leurs ouvrages fréquemment. — Une exposition n'est pas seulement faite pour le public, elle est aussi un sujet d'études pour l'artiste, car tout le monde sait qu'un tableau paraît tout différent au Salon de ce qu'il était à l'atelier, et c'est par la comparaison avec d'autres qu'un peintre peut mesurer la valeur de son œuvre et se rendre compte du point où doivent porter ses efforts. Bien loin de vouloir qu'on rende les expositions plus rares et d'un accès plus difficile, nous serions tenté de demander une exposition permanente, où les ouvrages, arrivant dès qu'ils seraient terminés, se renouvelleraient sans produire l'encombrement dont on se plaint aujourd'hui. Mais les artistes font à cela une objection qui n'est pas sans valeur : ils croient que l'attention publique se lasserait, et qu'une exposition momentanée a un caractère de fête artistique bien plus attrayant pour la foule.

Est-ce à dire qu'une exposition de choix où il n'entrerait rien de mauvais ni même de médiocre ne serait pas profitable à l'art? Évidemment si, mais les expositions générales ne sont nullement un obstacle à une exposition choisie.

Il nous semble que la question se simplifierait beaucoup si nous mettions à profit l'expérience que l'on acquiert en étudiant l'histoire de l'art. Si nous regardons le XVIIIe siècle, nous y verrons une organisation que nous aurions tort de dédaigner, parce qu'en somme elle donnait raison aux intérêts qui se trouvent aujourd'hui en souffrance. Il y avait deux expositions : l'une était le salon où figuraient les œuvres des académiciens, l'autre était la place Dauphine, où tous les artistes pouvaient apporter leurs ouvrages. Mais l'exposition de la place Dauphine avait

lieu en plein air, ce qui constituait pour les académiciens admis au salon un privilége considérable.

La Révolution a aboli ce privilége et ouvert ce salon à tous les artistes ; mais bientôt l'Institut réorganisé a été appelé à former un jury charger d'éliminer ce qu'il jugerait trop faible. Dès lors il a pris un caractère officiel et autoritaire, et les refus, étant souvent appliqués à des artistes en possession de la faveur publique, ont été signalés par la presse comme répondant à des procès de tendance. Le gouvernement, prenant fait et cause dans la question, a supprimé l'autorité de l'Académie et décidé qu'on formerait un jury par élection. Mais ce jury, du moment qu'il se renouvelle chaque année, ne représente pas une tradition et un corps de doctrine, il représente le goût du jour, le courant des idées actuellement régnantes.

Nous ne nous plaignons pas de ce qu'on ait ôté à l'Académie son caractère officiel. Il est certain qu'on ne peut imposer des tragédies en cinq actes à des gens qui ont envie d'entendre des vaudevilles. Mais justement parce que l'Académie n'est plus officielle, nous croyons qu'elle est en droit de revendiquer une autorité morale que nulle ne songera à lui contester. M. Henri Lehmann, dans un travail très-remarquable que nous avons sous les yeux, demande que l'Académie forme « des expositions qui deviendraient à celles des Champs-Élysées ce que le Théâtre-Français est aux théâtres secondaires. » Dans ces expositions partielles, l'Académie, n'agissant plus au nom de l'État, serait chez elle et inviterait qui elle voudrait, sans que personne puisse y trouver à redire puisqu'elle ne supprimerait pas les expositions générales. Ainsi se trouverait réalisé sans secousses, sans blesser l'intérêt des artistes, le désir de ceux qui demandent une exposition de choix, où les œuvres plus rares seraient « harmonieusement groupées selon la raison et le goût. » Comme une pareille exposition serait nécessairement très-restreinte, il n'y aurait pas besoin d'un grand local, et dès lors il serait aisé à trouver. L'Académie, qu'on veut réduire à l'état de corps honorifique, doit au contraire être un corps militant, et, en entrant résolûment dans la lutte, elle prendra dans l'opinion publique un rôle d'autant plus grand, qu'il sera moral au lieu d'être officiel. Ce serait d'ailleurs conforme à son passé, puisque jusqu'à la Révolution elle a eu ses expositions à elles.

Nous croyons fortement à l'initiative privée et aux associations faites en dehors de l'État. Mais une association ne s'improvise pas en un jour, et puisque l'Académie est tout organisée, et qu'en cessant d'être officielle elle a cessé d'être attaquée par ceux qui craignaient son autorité, c'est à elle à donner le signal. D'autres groupes se formeront ensuite,



PRISE DE CORINTHE, PAR M. TONY ROBERT-FLEURY

chacun arborant son drapeau. Cependant, si nous croyons utile pour l'art qu'il y ait une exposition d'œuvres choisies, représentant une tradition qui nous est chère, nous n'admettons pas qu'il faille enrayer les efforts contraires, et il y aurait à nos yeux un grand danger à mettre une entrave quelconque aux expositions générales. En fait de doctrines, notre choix est fait, et nous affirmons hautement nos sympathies ; mais la meilleure cause devient mauvaise lorsqu'elle se fait autoritaire, et elle ne peut fructifier que par la lutte et la liberté.

## II.

Il y a cinquante ans, on n'estimait que les sujets tirés de l'histoire et on s'attachait peu à rendre le sens intime de la réalité. Aujourd'hui, on ferait un tableau avec un caillou, et la grande peinture telle que l'a comprise la génération qui nous précède est chose absolument inconnue de la nôtre. Les courants de la mode sont comme le flux et le reflux de la mer : quand le mouvement de l'art est très-déterminé dans un sens, on peut prévoir le jour où il va prendre une direction contraire. Le vent est maintenant au réalisme, et nous voyons des peintres faire d'après nature du Courbet et du Daubigny, absolument comme il y a cinquante ans on faisait d'après l'antique du David et du Girodet. Tout homme qui peint avec un couteau au lieu de peindre avec une brosse, et qui représente ce qu'il a vu au lieu de représenter ce qu'il a pensé, se croit un audacieux novateur, parce qu'il suit le courant actuel. Néanmoins, si un effort se produit en sens inverse, si un artiste se rattache à une tradition différente, tous ceux qui suivent la mode comme des moutons de Panurge, ne reconnaissant pas le mot d'ordre auquel ils obéissent, crient à la réaction et à la sénilité. C'est ce qui arrive cette année pour le *Dernier jour de Corinthe* de M. Tony Robert-Fleury, le seul peintre qui lise encore Tite-Live.

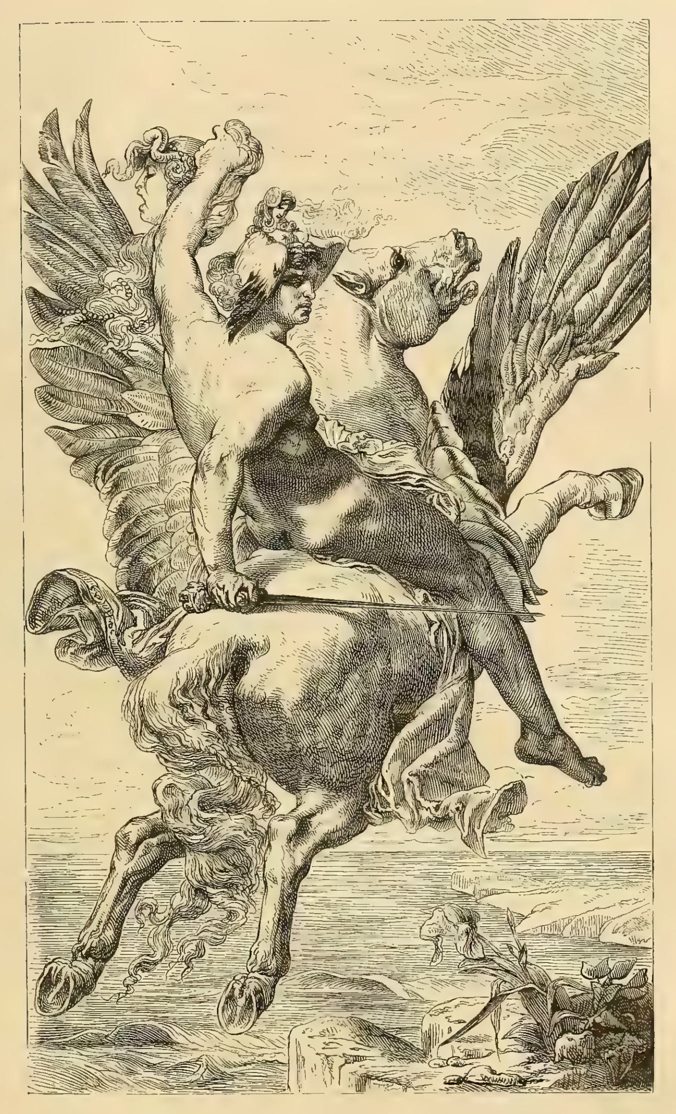
Nous avons entendu un groupe de jeunes peintres dire d'un ton méprisant, en voyant ce tableau : C'est du Guillon-Lethière ! Cette comparaison, loin d'être une critique, serait à nos yeux un éloge, et nous espérons bien que l'auteur du *Dernier jour de Corinthe* le prendrait ainsi : mais elle n'est pas juste ; M. Tony Robert-Fleury n'est pas un revenant de 1810, c'est un moderne qui a fait, il est vrai, des études qui manquent à beaucoup de ses collègues, et qui s'est épris des écrivains anciens, ce dont nous ne saurions le blâmer. Mais il n'a de commun avec les hommes du premier Empire que le choix du sujet : la peinture est

tout autre, et, bien qu'il se rattache à la tradition de cette époque par la nature de son esprit, il voit autrement qu'eux, et je serais presque tenté de trouver qu'il est leur antagoniste.

Cependant le mot que j'avais entendu m'avait frappé, et à ce nom de Guillon-Lethière, si honoré autrefois et prononcé aujourd'hui avec dédain, mon esprit se transporta vers cette époque, où les jugements qu'on portait sur la peinture étaient si différents de ceux qu'on formule aujourd'hui. Il me sembla que la baguette magique d'une fée avait changé tout à coup le public, et que c'étaient les visiteurs du Salon de 1810 qui occupaient la salle où est le tableau de M. Robert-Fleury. Je circulais dans les groupes, écoutant avec curiosité le jugement que portaient des hommes qui n'avaient connu ni le romantisme de 1830 ni le réalisme de nos jours. D'abord tout le monde s'entretenait du sujet, dont on parlait beaucoup plûs que de la peinture. Chacun commentait le passage de Tite-Live, parlait des conséquences de l'événement, cherchait à reconnaître les personnages, ou les apostrophait dans le style du temps. — O Mummius! s'écriait un professeur de rhétorique, que de mal tu as fait à la Grèce! — Tiens! dit un autre, il n'a pas mis les soldats qui jouent aux dés sur le tableau de Timanthe. — Oh! dit un rapin en passant, voilà un petit dos qui est fièrement bien peint, mais c'est moins difficile que de face : les figures de dos, on les réussit toujours.

Continuant mon rêve, je m'approchai d'un groupe au milieu duquel un monsieur était occupé à prendre des notes, ce qui me fit voir que c'était un critique. Curieux de connaître l'opinion d'un confrère de 1810, je m'approchai de lui, et, comme je tenais moi-même un crayon, il vit que nous étions du même métier, et la conversation s'engagea facilement entre nous : « N'estimez-vous pas, lui dis-je, que ce peintre a des préoccupations de couleur et d'exécution qui sont devenues bien rares dans notre école depuis la rénovation de la peinture? Voyez donc, ces riches tapis de Smyrne, et ces pièces d'orfévrerie, dont les tons viennent égayer l'œil, et ces figures de femmes dont les draperies, tout en conservant fidèlement le costume antique, n'ont pas la froideur que leur donnent invariablement les disciples de David. Je trouve, il est vrai, que cette grande fumée noire qui occupe le milieu du tableau a trop d'importance, et surtout qu'elle est d'un ton un peu opaque; mais voyez comme le fond est bien agencé, comme il présente bien la physionomie d'une ville grecque, telle que l'histoire la dépeint. Je ne puis m'empêcher de regretter que, depuis les innovations apportées par David, les peintres qui représentent une scène historique en plein air aient l'habitude de mettre derrière leurs figures un ciel froid et monotone, et je sais

gré à celui-ci d'avoir osé faire le ciel du Midi et le ton bleu de la Méditerranée. Voyez encore ce groupe de femmes nues sur le premier plan. L'artiste n'a pas sacrifié l'effet de son tableau au plaisir de montrer un torse en pleine lumière ; il les a placées dans l'ombre, ce qui n'en fait pas plus mal, car convenez, ajoutai-je en riant, que depuis qu'on aime le grand style on sacrifie tout au morceau, et qu'on a désappris l'art du tableau ; convenez enfin que la plupart des artistes formés depuis la République et l'Empire sont tellement occupés de l'importance d'un morceau, qu'ils oublient que la première condition de la peinture est l'expression pittoresque de l'ensemble. — Je ne suis nullement de votre avis, reprit mon critique de 1810 ; je trouve, au contraire, que notre école entend très-bien le tableau; seulement elle se place à un point de vue tout différent du vôtre, et les qualités que vous signalez dans cette *Prise de Corinthe* sont précisément les défauts que je lui reproche. D'abord il y a ici un talent incontestable, et sur ce point nous sommes d'accord. Je vous dirai même que ces deux femmes debout près de la statue de Minerve, l'une vêtue d'une robe jaune, l'autre couverte d'une draperie noire, sont, à mon avis, un morceau tout à fait hors ligne et d'une impression dramatique vraiment saisissante. Mais d'où vient que je suis obligé de les chercher et qu'elles ne me frappent pas tout d'abord? Ce groupe de femmes éplorées, qui expriment si bien le dernier soupir de la Grèce expirante, ne devait-il pas être le point important du tableau, le nœud du drame, l'endroit qui appelle tout d'abord l'attention du spectateur, et comment un artiste qui a eu une inspiration pareille a-t-il pu l'appauvrir en éparpillant l'intérêt dans une scène qui demandait avant tout l'unité? De quoi s'agit-il ici? D'un drame qui se passe entre Corinthe qui meurt et Rome qui arrive. Je vois bien là-bas des soldats romains, mais je les vois un à un, je les compte, ce qui détruit l'intérêt en diminuant l'idée de puissance. Ah ! si l'artiste, au lieu d'échantillonner des tons sur ces figures du fond, ce qui les fait venir en avant, les avait enveloppées dans une teinte très-sobre qui n'eût laissé voir qu'une silhouette, il aurait donné l'idée, non plus de quelques soldats romains, mais de l'armée romaine, ou plutôt encore de la puissance romaine, qui devait se montrer au loin comme une apparition écrasante et terrible, mais mystérieuse et indéterminée. Remarquez bien en outre que chaque fois que l'artiste a insisté davantage sur un accent pittoresque, il a atténué dans la même proportion l'accent dramatique de son tableau. Je veux bien qu'il y ait eu là de riches tapis et des vases splendides qui sont la marque d'une ville opulente et d'un riche butin ; mais je voudrais ne pas les voir tout d'abord, car, tandis que mon œil se



PERSÉE, PAR M. BLANC.

réjouit, mon esprit est distrait de la terreur et de l'affliction que devrait lui inspirer cette scène de désolation. Vous reprochiez tout à l'heure à notre école de méconnaître l'expression pittoresque; moi, je la félicite hautement de sacrifier tout à l'unité dramatique. »

Malgré la sympathie que m'inspire le tableau de M. Tony Robert-Fleury, je reconnaissais qu'il y avait un fond de justesse dans les critiques que je venais d'entendre, et comme je vis mon homme se retourner d'un autre côté pour examiner le grand tableau de M. Romain Cazes, représentant la *Mission des Apôtres*, je ne pus m'empêcher de l'interroger encore : « Expliquez-moi donc, lui dis-je, pourquoi ces figures d'apôtres, dont la silhouette présente une certaine grandeur, sont cerclées de noir, et pourquoi elles sont ainsi découpées sur le fond? Je ne comprends pas bien la raison qui pousse les peintres de tableaux religieux à faire des personnages en bois au lieu de les faire en chair et en os, et à sacrifier ainsi de parti pris la vie et l'atmosphère. — Je vous avouerai, me répondit-il, que je suis absolument incompétent pour juger de cette sorte de peinture dans une exposition. Le premier reproche que j'adresserais à cet ouvrage est de figurer au Salon, qui est fait pour les tableaux, et non pour les œuvres décoratives. La peinture religieuse est à sa place dans les églises et ne saurait être vue ailleurs. Comme elle est destinée à faire partie d'un monument, elle doit, en quelque sorte, y participer et se subordonner au milieu architectonique. Êtes-vous bien certain qu'un tableau qui aurait les qualités de vie et d'atmosphère que vous demandez ne ferait pas un trou et une tache dans l'édifice qu'il est chargé d'accompagner; tandis que, si les figures sont de simples silhouettes détachées sur un fond plat, et peintes dans un ton conventionnel, elles se relient avec les ornements, les colonnes, les boiseries et tout ce qui les entoure? La note qu'on leur demande n'est pas la réalité, mais la pensée religieuse, qui se dégage bien plus nettement lorsqu'elle se concentre dans l'expression, dans le geste, dans la draperie, dans l'accentuation du style.

« Tenez, me dit-il, voyez, à côté, cette *Voie douloureuse* de M. Camille Chazal. Il y a là un grand effort, et pourtant ce tableau n'aura pas le succès que son auteur espérait probablement. Si David, notre illustre maître, connaissait cet artiste, il lui dirait : « Mon ami, vous avez du talent, il y a de l'émotion dans vos personnages, mais ils ont un défaut, c'est que je ne les vois pas; le soleil qui tombe sur vos maisons me tire l'œil. Votre conception manque d'unité; avec votre tableau vous auriez pu en faire deux qui seraient infiniment meilleurs. Otez-moi vos bonshommes, il restera un excellent paysage. Cette rue est vraiment pitto-

resque et l'effet de lumière est tout à fait piquant. Otez-moi vos maisons, ou du moins atténuez-les, il restera un sujet religieux bien agencé et plein d'intentions dramatiques. Mais vous les avez réunis : l'un tue l'autre et je vous jure que je n'y vois goutte. »

« La peinture mythologique, continua mon homme, est dans des conditions tout autres que la peinture religieuse, parce que dans ces sortes de sujets l'émotion du cœur compte pour peu de chose : tout doit être subordonné à l'agencement et à la pondération des lignes. Il y a dans une salle au fond un tableau intitulé *Persée*, qui doit être d'un jeune homme. — M. Blanc, répondis-je, est en effet un jeune homme, car son tableau est un envoi de Rome, qui a même, je crois, figuré à l'École des Beaux-Arts, parmi les travaux de nos pensionnaires. — Eh bien, reprit-il, sa figure est excellente et tout à fait dans les conditions exigées par le sujet. Le personnage est modelé d'une façon puissante, et, bien que par la forme et le ton il soit absolument réel, on n'est nullement surpris de le voir enlevé dans les airs, sur son cheval ailé. C'est que dans ce tableau la convention se mêle à la réalité dans une proportion tout à fait convenable pour le sujet. Le peintre, qui voulait traiter une scène fantastique, n'a pas mis un paysage de paysagiste et un cheval de peintre d'animaux. Il a adopté une gamme très-sobre et presque effacée, pour que, du premier coup, on voie la grande silhouette du héros qui tient en main la tête de l'ennemi qu'il vient de terrasser. Seulement il a placé en bas de son tableau une fleur d'iris qui ne me paraît pas très-utile et qui même me gêne un peu.

— L'auteur, lui dis-je, a commencé ses études avec M. Bin, dont vous avez peut-être vu les ouvrages, sur l'escalier, en face du salon d'entrée. — J'allais justement vous en parler. Sa *Naissance de Minerve*, que le livret indique comme le motif central d'un plafond exécuté à l'École polytechnique de Zurich, est une composition décorative parfaitement agencée. Quel joli camée on ferait sur ce motif! Mais si les figures forment dans leur ensemble un accord de lignes vraiment heureux, il faut convenir que l'aspect présente une certaine lourdeur. L'artiste a un parti pris de virilité qui exclut un peu trop la grâce, et sa Junon, notamment, manque de noblesse. Ce n'est pourtant pas qu'il ne sache être élégant au besoin, témoin les deux figures qui volent de chaque côté de sa Minerve. Mais, en vérité, cette Vénus couchée sur le premier plan a des jambes auxquelles je me ferai difficilement, et je trouve qu'elle gagnerait à avoir des muscles moins prononcés et un peu plus de la délicatesse d'une femme. — Je vois, lui dis-je, que vous avez oublié vos théories de tout à l'heure : ce tableau est tout près de vous, vous ne savez pas au

juste à quelle hauteur il sera placé; suspendez donc vos critiques, jusqu'à ce que vous puissiez le juger dans son milieu, c'est-à-dire dans l'endroit pour lequel il a été fait. Au reste, pour moi, je préfère ce carton de la *Mort de la Vierge*, qui est destiné au pourtour de l'autel de la Vierge, à l'église Saint-Sulpice. L'auteur a montré là des qualités de style et de grandeur véritables, bien qu'il manque encore un peu d'élégance.

— Mais, dis-je en me retournant, voilà une peinture qui ne doit pas vous aller. Ce *Repos de Vénus* de M. Tony Faivre est un plafond décoratif infiniment gracieux; vous allez trouver, j'en suis sûr, que par ses tons fins et nacrés il rappelle les artistes du XVIIIe siècle que vous avez tant en horreur. — Nullement, je le trouve au contraire charmant. Nous ne détestons pas le dernier siècle pour sa couleur, mais pour sa forme; qui est incorrecte et maniérée. Boucher disait, en parlant de David, qu'il lui manquait de savoir casser une jambe avec grâce. Ici, il trouverait toute la grâce qu'il désire, mais il chercherait en vain sa jambe cassée. En outre la forme est assez pure et nullement boursouflée. L'école de Louis XV, en fuyant la simplicité, s'est résignée à ne jamais trouver la grandeur.

— Allons donc voir, lui dis-je, dans une des salles du fond un plafond de M. Mazerolle, qui représente l'*Amour et Psyché*. Les figures sont gracieuses de forme et bien pondérées par le mouvement. Vous qui disiez tout à l'heure que la peinture décorative et allégorique excluait la réalité du paysage, vous allez voir que des figures célestes ne perdent rien à paraître dans l'air et à s'envelopper dans l'ensemble de l'atmosphère. — Ah, pardon ! vous me parlez d'un plafond, l'illusion est ici une chose toute naturelle, et, pour qu'il ait du charme, la première condition est qu'il ait de la légèreté. Il n'en serait pas de même pour des figures d'apôtres, qui, disposées sur une muraille, doivent être à la fois archaïques et ornementales.

« Quant à la peinture allégorique, comme elle repose sur une convention qui doit être comprise, elle présente des difficultés qui dans certains cas peuvent être insurmontables. Il y a là-bas un très-grand tableau de M. Yvon qui représente les *États-Unis d'Amérique*. L'artiste, obligé sans doute d'obéir à un programme déterminé, a voulu représenter par une figure allégorique chacun des États qui composent l'Union américaine. Mais ces États, nés d'hier, n'ont pas de tradition dans le passé, ce sont des provinces sans histoire, ou du moins l'histoire est la même pour toutes. Quand les anciens voulaient représenter Rome et Athènes, ils pouvaient montrer ces deux villes avec un type et des attributs qui les faisaient aisément reconnaître. Ici la monotonie était un écueil

inévitable, et le nombre immense des personnages vrais ou imaginaires, qui se rattachent à des épisodes différents, ne pouvait manquer de produire la confusion en empêchant l'unité. J'ai vu souvent des artistes venir consulter M. David pour des tableaux qu'ils avaient le projet d'exécuter. Je suis sûr qu'en lisant la notice que ce peintre voulait insérer dans le livret il se serait écrié : « C'est un sujet pour un poëme en plusieurs chants, ce n'est pas un sujet pour un tableau. Dans un livre les idées s'enchaînent en se succédant, mais un tableau où tout se voit à la fois ne saurait admettre une pareille complication, et l'artiste aura beau combiner des groupes ingénieux et exécuter habilement certaines parties, il ne rendra pas plastique un sujet qui n'est que littéraire. »

Tout en causant ainsi, nous arrivâmes dans la salle du fond, et, en entrant, nous nous arrêtâmes devant la *Vérité* de M. Lefèvre : « Voyez, me dit-il, combien est délicat l'art de l'allégorie ! Cette figure est certainement d'un dessin et d'un modelé irréprochables, bien qu'elle ait un peu de roideur dans la tournure. Eh bien, pour moi ce n'est pas une allégorie, pour deux raisons : d'abord le sujet n'est pas suffisamment expliqué par cette femme nue au fond d'un puits, ensuite elle a une tête assurément fort belle, mais qui semble un portrait et non un type. Du moment que vous donnez à une figure allégorique un caractère individuel, vous lui ôtez toute signification comme idée générale.

« Il en est de même pour les figures mythologiques. Ainsi, voilà une figure, dit-il en montrant la *Calypso* de M. Henri Lehmann, qu'on ne prendra jamais pour une femme qu'on peut avoir rencontrée dans le monde ou dans la rue. C'est une nymphe ou une déesse, mais ce n'est pas quelqu'un. Au reste, je préfère beaucoup un portrait qui est ici à côté et qui est dû au même artiste. Voyez comme l'attitude est simple et pleine d'aisance ! C'est là le secret de la grâce dans un portrait de femme; car dès qu'elle semble poser, tout le charme disparaît. Cette robe bleue est peinte d'une façon charmante ; il y en a qui disent que la vivacité du ton est incompatible avec la finesse du modelé, et que la peinture a besoin d'être heurtée pour être brillante ; je voudrais les amener ici, pour leur montrer que les qualités qu'on oppose ordinairement l'une à l'autre peuvent très-bien s'associer et ne doivent pas s'exclure. »

Tandis que mon homme pérorait en admirant le portrait de femme en robe bleue de M. Lehmann, une idée diabolique vint me traverser l'esprit. Je voyais tout près de moi le paysage de M. Millet, intitulé *Novembre*. « Jusqu'ici, me dis-je, nous ne nous sommes arrêtés que devant des sujets d'histoire, de sainteté ou de mythologie ; mais je serais curieux de voir un disciple et un admirateur de David raisonner sur un tableau de

M. Millet. Évidemment il ne comprendra absolument rien, il va sans doute pousser des cris et tomber en syncope. Dans tous les cas, son appréciation ne peut manquer d'être piquante. » Et le tirant doucement par le bras : « Voilà un tableau, lui dis-je, qui est pour moi un véritable phénomène. C'est-à-dire que je ne puis saisir le lien entre la vulgarité prosaïque du sujet et l'impression qui est vraiment saisissante. La composition blesse toutes les idées que nous pouvons avoir l'un ou l'autre sur le paysage. Vous aimez à voir les Naïades qui se poursuivent dans les roseaux, les Hamadryades qui peuplent les grands chênes mythologiques. Vous voudriez, n'est-ce pas, trouver une pondération savante entre les lignes architectoniques du temple qui s'élève au bord d'une cascade bondissante, et les bosquets feuillus qu'ombrage la pelouse verte où s'ébattent les Nymphes ? Pour moi, je suis moins difficile : je me contente de la campagne telle qu'elle est, j'aime les vallons tranquilles, les saulées au bord des ruisseaux, les petits coins solitaires et bien ombragés, les allées silencieuses qui s'enfoncent dans les bois; mais je confesse que j'ai vu cent fois, dans la nature, des champs labourés pareils à celui-ci, et que j'ai toujours déclaré que c'étaient de fort vilains endroits. D'où vient donc que je m'arrête à cette place et que je ne puis m'en détacher? Ce n'est pas à cause de l'exactitude, puisque la copie me cause une émotion que je n'avais pas trouvée dans le modèle. Serait-ce donc à cause de la façon de peindre? Mais quand je la veux analyser, je la trouve pitoyable. Ces mottes de terre du premier plan sont cotonneuses, et cet instrument de labour, qui devrait du moins présenter quelques accents, est aussi mou que le reste. Et pourtant quelle saveur de grand air, et comme c'est bien l'automne ! Serait-on heureux de quitter Paris, de ne plus lire de journaux, de porter une blouse et de courir dans ces champs, de regarder les troupes d'oiseaux qui derrière le coteau s'enlèvent sur un ciel gris, d'oublier le Salon, la politique et les articles! En vérité, ce n'est pas un tableau que nous ayons sous les yeux, c'est... » Et comme je me retournais du côté de mon compagnon pour voir quelle mine il faisait, je m'aperçus qu'il avait disparu. Mais au même moment je sentis une main qui me frappait doucement sur l'épaule, et je reconnus la voix d'un de mes amis, qui m'apostrophait en ces termes : « Ah! cette fois, je t'y prends devant le tableau de Millet. Voilà, un quart d'heure que tu restes là sans démarrer, et il me semble même que tu parlais tout seul. Et puis, monsieur viendra nous faire des phrases à propos de l'antiquité et de la tradition. Je commence à croire que tu voulais tout simplement nous mystifier, avec tes goûts soi-disant classiques. Voyons, sois franc, je ne le dirai pas, conviens qu'à l'exception de Prud'hon, tout ce qui s'est fait

sous l'Empire et la Restauration est absolument pédant, froid et suranné, tandis que ceci, c'est le grand art, l'art de l'avenir, qui ne regarde pas derrière lui, et ne périra pas parce qu'il s'adresse au cœur et ne relève que de la nature. »

Nous allâmes voir ensuite l'autre tableau de M. Millet, la *Femme battant le beurre.* C'est un tableau d'une grande tournure; la femme est assez laide de visage, selon l'habitude du peintre, mais elle est bien plantée, bien accentuée dans ses formes générales, et tout l'ensemble présente une ampleur qu'on ne saurait méconnaître. Derrière moi des jeunes gens disaient que c'était un chef-d'œuvre. Je me demandais quelle est la raison de cette loi singulière de l'histoire qui veut que dans les arts chaque génération acclame des idoles nouvelles et soit si injuste envers les efforts dirigés dans un sens différent, comme si l'art, qui est éternel, n'avait pas le droit d'être multiple dans ses manifestations.

## III.

Mon hallucination s'était évanouie. J'étais bien réellement au milieu du public de 1870. J'entendais faire devant les tableaux des raisonnements qu'on croit irréfutables aujourd'hui et qui seront surannés dans trente ans. On citait autour de moi des noms nouveaux, et on parlait d'artistes qui, à peine connus il y a peu d'années, viennent tout à coup de prendre la première place dans la faveur publique. Il n'est pas facile de se guider dans cette immense exhibition, et je pensai que, puisque le principe de l'égalité l'avait emporté dans le placement des tableaux, le plus sage était peut-être de suivre tout simplement la foule. Elle peut, il est vrai, s'égarer quelquefois, mais ses préférences ont toujours une raison que nous devons sinon approuver, du moins étudier. Elle me conduisit tout d'abord devant la *Salomé* de M. Regnault, l'auteur de ce portrait du général Prim qui fit tant de bruit l'an passé. On a beaucoup parlé de ce tableau avant l'Exposition, mais tout ce qu'on en peut dire ne saurait en donner l'idée à celui qui ne l'a pas vu, et du plus loin qu'on l'aperçoit le premier sentiment qu'on éprouve est l'étonnement. C'est moins un tableau qu'un éblouissement de couleurs, et, avant qu'on sache ce que l'artiste a voulu représenter, l'œil est déjà fasciné devant cette étrange et brillante peinture.

Dans un grand cadre noir, large et profond, car le cadre fait partie de la gamme colorante de l'ensemble, et on n'en changerait pas impunément la note, est un fond jaune serin, formé d'étoffes de soie, sur lequel

se détache une jeune fille au front couvert d'une épaisse chevelure noire, et aux vêtements chargés d'ornements métalliques. Ce sont ces deux tons, le noir d'ébène du cadre jouant avec le noir corbeau de la chevelure, et le satin jaune clair du fond rompu seulement par quelques ondulations éclatantes, et rappelé par l'or et le scintillement des bijoux, qui forment le thème choisi par le peintre, et tout le reste, tête, bras, armes, étoffes, tapis, ne sont là qu'à titre d'accidents chargés d'accompagner, de relier, de faire valoir les deux couleurs rivales.

De Salomé, il n'y en a pas en dehors du livret ; le type n'est pas juif et la tournure n'a rien de biblique. Ce serait plutôt une bohémienne, mais les bohémiennes sont cuivrées, et M. Regnault avait besoin d'une chair blanche et mate pour accompagner le noir opulent de la chevelure. Il serait injuste pourtant de méconnaître une certaine expression dans ce visage : il y a dans la physionomie un mélange de gaminerie et de cruauté inconsciente ; dans la bouche qui rit en laissant voir les dents à travers ses lèvres charnues, une joie sauvage et sensuelle. Le front est presque entièrement masqué par une chevelure épaisse et inculte, qui en réduit les proportions d'une façon singulière et donne à la figure un aspect original et imprévu.

M. Regnault est un coloriste; mais ce terme un peu vague ne caractériserait qu'imparfaitement son talent. Son tableau est clair, très-clair; mais clair et lumineux ne sont pas synonymes. Rembrandt, Claude Lorrain, sont lumineux, parce que dans leurs tableaux les ombres, par diffusion ou par contraste, font jaillir, sur un point déterminé, une lumière éclatante qui devient la clef de voûte de l'effet. M. Regnault n'a point de masses d'ombres, et par conséquent point d'effet dans le sens propre du mot. Comme il n'a que des valeurs égales, il est obligé, pour varier son aspect, d'employer des teintes claires ou foncées, dont la coloration s'échelonne d'après la note principale. Ainsi la chevelure noire donne la teinte la plus sombre du tableau, et trouve son accompagnement dans le cadre; mais ces deux vigueurs se trouvent reliées par les yeux qui éclatent sur la blancheur de la peau, par les chaussures d'un violet foncé et par divers accidents de couleur sombre qui chantent à l'unisson du noir principal. Il en est de même pour le rideau jaune, qui est excessivement vif et clair, mais sur lequel se détachent des accidents encore plus clairs et plus vifs.

Dans un portrait de Rembrandt, le ton coloré de la chair, le blanc de la collerette, le noir du chapeau, sont pourvus de lumière et d'ombres qui transforment la teinte de l'objet tout en en maintenant le principe, et constituent l'air ambiant qui fait que le personnage semble se mouvoir

dans un milieu réel. M. Regnault n'a pas cette qualité : il a peur des ombres et même des demi-teintes, dont il met juste assez pour que la figure ne soit pas absolument plate. C'est un coloriste, ce n'est pas un luminariste.

Paul Véronèse, Rubens, Eugène Delacroix, procèdent par l'accord de tons variés qui produisent un résultat harmonieux. Arrêtez-vous devant les *Noces de Cana*, du Louvre, vous voyez un ensemble lumineux et coloré dans lequel mille nuances diverses apportent leur concours; mais chacune de ces nuances n'est elle-même qu'une résultante, et si vous vous approchez pour analyser le tableau, vous voyez que la teinte que vous considérez isolément est toute différente de ce qu'elle vous était apparue dans l'ensemble. Chez M. Regnault, la couleur paraît telle qu'il l'a posée et brille par le scintillement de la touche plutôt que par l'harmonie des teintes.

L'œuvre de M. Regnault, par le succès qu'elle obtient, ne peut manquer de trouver des imitateurs. Mais ils feront bien de se méfier : son talent est comme l'archet du violoniste, qui n'est rien dans les mains d'un autre. Il peint avec une sûreté et une adresse merveilleuses, il échantillonne ses teintes avec un charme incomparable, mais tout cela est en lui et n'en saurait sortir. D'ailleurs, il ne faut pas lui demander plus que la première sensation, qui est vive, piquante, originale; la réflexion et le sentiment sont absolument étrangers à sa peinture. Ce n'est pas du grand art, mais c'est un grand talent.

Parmi les succès de cette année, il en est un auquel nous applaudissons sans réserve, c'est celui de M. Carolus Duran. Tout le monde a apprécié le beau portrait de femme en robe noire, que cet artiste avait envoyé au dernier Salon. Cette année il a fait un pas en avant, et son portrait de femme est vraiment magistral. Elle est debout, vêtue d'une longue robe de satin mauve, aux plis largement brisés, qui laisse voir par le bas une jupe bleu clair. Elle entr'ouvre en souriant une portière de velours vert qui fait le fond de la toile.

Une étonnante puissance d'aspect, une touche presque brutale en certaines parties, une facture large et facile, tout contribue à donner à cette peinture un air de franchise et de sincérité qui plaît dès le premier abord. Mais c'est plus qu'un simple aspect, et l'examen, loin de diminuer le plaisir du premier moment, révèle des qualités qu'on n'avait pas vues en arrivant : on découvre peu à peu des intentions charmantes, dans la chevelure, dans l'ajustement, dans le mouvement des mains, dans les rubans, dans les manches ornées de dentelles. Mais avant tout c'est une peinture vivante, compréhensible, éclatante et d'une grande liberté

d'exécution. Peut-être pourtant pourrait-on reprocher au fond un peu de lourdeur et de monotonie. Le petit portrait d'enfant dont on ne voit que la tête possède les mêmes qualités de lumière et de franchise de touche. Nous ne savons où ira M. Carolus Duran, mais il a pris cette année des engagements qui nous feront attendre avec impatience l'année prochaine.

Le talent de M. Ribot a subi déjà plusieurs transformations. On se rappelle les petits tableaux de cuisiniers qui valurent à cet artiste ses premiers succès. A cette époque on regardait M. Ribot comme un homme doué d'un vrai tempérament de peintre, qu'il exploitait dans de petites toiles très-spirituellement touchées; mais on le croyait absolument incapable d'exécuter un grand morceau de peinture, et son *Saint Sébastien* a surpris tout le monde. Il y avait là des qualités d'autant plus saisissantes, que depuis longtemps on avait désappris cette facture robuste et cette touche frémissante qui fait palpiter la chair et vibrer l'épiderme. Sous ce rapport, le *Samaritain* exposé cette année satisfera pleinement ceux qui aiment la peinture solide, et qui se délectent dans une touche franchement appliquée. On serait pourtant injuste si l'on ne voyait dans M. Ribot qu'un praticien maître de son outil, et dont la brosse docile se complaît aux tours de force. Ses tableaux sont avant tout conçus au point de vue de l'effet.

Il y a deux manières de comprendre l'action de la lumière par rapport aux ombres : l'effet de fusion et l'effet de contraste. Si les rayons lumineux, au lieu de se dégrader insensiblement et par nuances, se concentrent en un foyer éclatant qui tranche au milieu d'ombres vigoureuses, c'est un effet de contraste. Jusqu'ici M. Ribot a toujours procédé par le contraste : là est sa force, mais là aussi est sa faiblesse. Car si nul ne sait mieux que lui accrocher une lumière en lui donnant tout l'éclat dont elle est susceptible, il faut convenir que les ombres sont souvent opaques, décolorées et d'une valeur uniformément noire. A cet égard, le *Samaritain* dénote un progrès et un effort réels. La figure est en plein air, dans un paysage dont le style est parfaitement approprié à la scène. M. Ribot nous a tellement habitué à de beaux morceaux de peinture, qu'un torse peint d'une façon vraiment magistrale n'est plus en droit de nous surprendre; mais il y a dans la manière dont la scène est conçue une intention dramatique dont nous devons le féliciter.

Dans un tableau intitulé : *Un atelier aux Batignolles*, M. Fantin-Latour a réuni un groupe de curieux autour d'un artiste occupé à peindre. C'est un ouvrage remarquable, mais qui manque un peu d'unité, et qui a le tort de ressembler par la composition à une réunion de

portraits posant devant un photographe. Il y a des têtes excellentes, et celle du peintre notamment est d'une grande finesse. Néanmoins nous préférons une petite toile que M. Fantin-Latour intitule la *Lecture*, où l'artiste a placé deux figures dans une harmonie douce et tranquille. Le défaut capital du grand tableau de M. Fantin-Latour est que ses figures ne se rapportent à aucune action et à aucune expression déterminée. Dans la *Leçon d'anatomie* de Rembrandt, nous trouvons un sentiment unique, l'attention, qui se peint d'une manière différente, mais significative, sur les figures du tableau, qui sont toutes des portraits.

Cette qualité d'unité d'expression se retrouve cette année dans un très-grand tableau d'histoire, dû à un peintre polonais, M. Matejko. Nous avons à signaler dans son *Union de Lublin* des qualités d'autant plus intéressantes qu'elles appartiennent à un ordre d'idées tout à fait en dehors de la peinture française contemporaine. Le roi Sigismond-Auguste, les sénateurs et les nonces de la Pologne et de la Lithuanie prêtent serment sur l'Évangile et proclament l'unité définitive des deux nations à la diète de Lublin, le 18 août 1569. L'aspect de cette peinture a quelque chose de lourd et de plâtreux qui en rend la première vue peu séduisante. Cependant, quoique le tableau ne soit pas conçu au point de vue de ce que nous appelons l'effet, c'est-à-dire qu'il n'offre pas de grandes masses d'ombres contrastant avec la lumière, il présente pourtant de l'unité comme disposition, et toute la scène est concentrée de façon à indiquer tout d'abord le serment.

L'événement dont ce tableau est destiné à consacrer le souvenir est un des plus importants de l'histoire de la Pologne. Bien que l'exécution un peu minutieuse semble appropriée à un tableau anecdotique plutôt qu'à un grand tableau d'histoire, et que certaines recherches montrent des préoccupations de chroniqueur, la conception de l'ensemble ne manque pas de grandeur. Tandis qu'un des personnages lève devant les assistants un crucifix d'argent, le roi Sigismond-Auguste, vieux et obèse, prête son serment à genoux. Autour de lui les gentilshommes, les sénateurs, les nonces tendent les mains avec enthousiasme. Toutes ces têtes ont un caractère individuel fortement prononcé et semblent des portraits. Mais l'artiste a très-bien su rendre, à travers la variété des types, l'unité du sentiment qui anime les personnages. Les costumes et les riches ornements d'or qui les couvrent sont peints avec une incroyable habileté, et les détails, bien que rendus avec la conscience d'un miniaturiste, restent dans la donnée générale de l'aspect et ne troublent aucunement l'ensemble. La recherche de l'expression dans les têtes est une chose dont on se préoccupe trop peu aujourd'hui en France, et, bien qu'il y ait dans notre pein-

ture des qualités qu'on est loin de trouver au même degré chez les étrangers, ce doit être une leçon pour nous; nous finirons peut-être par nous apercevoir que, si nous avons beaucoup à donner aux étrangers, nous avons aussi quelque chose à leur demander en retour.

## IV.

S'il y a aujourd'hui un grand nombre d'artistes qui attachent une importance capitale à l'énergie de la touche et à la manière dont la brosse doit accrocher la pâte pour arriver au but suprême de leurs efforts, l'aspect, un autre groupe non moins nombreux s'attache au contraire à détruire dans l'exécution tous les accents du pinceau, pour mieux traduire les délicatesses du modelé. Les finisseurs à outrance tiennent à ne voir que de simples ébauches dans les hardiesses de leurs adversaires, et ceux-ci n'estiment que ce qu'ils nomment le tempérament, et dénient toute qualité à un tableau qui demande à être vu de près. Nous n'avons pas à prendre parti dans cette querelle purement technique; nous croyons que l'art ne réside pas dans l'outil, mais dans la pensée qui le dirige. C'est donc en dehors de tout parti pris d'école et de préférence systématique que nous devons examiner des peintures qui se recommandent à des titres différents.

C'est au Dante que M. Cabanel a demandé un sujet pour le grand tableau qu'il envoie cette année. L'auteur de la *Vénus aux amours* et du *Jeune poëte florentin* nous montre cette fois une scène dramatique, la *Mort de Francesca de Rimini et de Paolo Malatesta*. La jeune femme, étendue sur un divan, laisse pendre un de ses bras, tandis que l'autre est replié sur sa poitrine, et de ses lèvres pâles semble murmurer encore quelques mots d'amour à son amant, expiré à ses pieds. Le vieux mari, tenant encore son épée ensanglantée, entr'ouvre un rideau en regardant la scène. Quoique la tête de Francesca soit d'une grande finesse, l'ensemble de ce tableau laisse à désirer. L'attitude de Paolo est déplaisante, et la composition forme par le mouvement des membres des deux figures une série d'angles très-désagréables pour l'œil. En outre, l'aspect du tableau n'a rien de triste. Les couleurs voyantes reluisent de toutes parts, et leur vivacité incohérente nuit à l'unité dramatique. Mais si ce tableau laisse à désirer, M. Cabanel a pris complétement sa revanche dans son excellent portrait de femme, qui comptera certainement parmi ses meilleurs ouvrages. Cette tête blonde, pleine d'une élégance aristocratique, est modelée avec un soin extrême et porte un ca-

chet de distinction remarquable. Le dessin est juste, correct et plein de charme, et la peinture caressée avec une délicatesse infinie montre dans les carnations des blancheurs exquises et des demi-teintes d'une finesse incomparable. Les yeux, bien enchâssés, ont une expression douce et fière, et la paleur mate de la peau vient ajouter encore à l'adorable distinction de l'ensemble.

Il y a des peintres qui veulent se faire portraitistes d'un sentiment. Tel est M. James Bertrand, qui nous paraît en progrès cette année. La *Marguerite* ne fera pas oublier la *Virginie* du même artiste, mais elle confirme en l'augmentant le succès légitime qu'il a obtenu au dernier Salon. Dans la *Virginie*, l'impression venait de l'immensité de la nature, de l'isolement profond où était ce corps de jeune fille, doucement roulée par la vague; tout le tableau avait un parfum de mélancolie douce et de lumière tranquille. Mais Virginie est le type de l'innocence et de la sérénité de l'âme; Marguerite, au contraire, représente la conscience d'une chute dans une âme qui a failli, mais qui n'est pas dégradée. C'est ce sentiment complexe que M. James Bertrand s'est attaché à rendre dans la belle jeune fille que Méphistophélès regarde à travers les barreaux de sa prison. Marguerite, vêtue d'une robe noire, est couchée dans une pièce obscure, où un mince rayon de lumière vient éclairer son pâle visage. Son œil humide, bordé de cils noirs, présente un regard étrange et sympathique, ses lèvres à peine colorées n'ont rien de sensuel; l'expression chaste et passionnée tout à la fois de cette figure d'une beauté énigmatique a quelque chose de pénétrant dont on ne peut se défendre, et la mystérieuse éloquence de son regard attache encore plus qu'elle ne plaît. La qualité suprême de M. James Bertrand est la distinction : il n'a ni les hardiesses de tempérament qui dégénèrent souvent en brutalité, ni les mièvreries sentimentales qui tournent à la romance, mais son dessin fin et précis, sa couleur sobre et contenue, servent à merveille un talent qui a horreur du fracas et se complaît dans les émotions intimes.

Nous aimons moins la *Manon Lescaut* du même artiste. Conformément à ses goûts pour les scènes empreintes de tristesse, il a choisi l'instant où le malheureux amant se jette éploré sur le corps de sa maîtresse. Mais l'explosion d'un sentiment violent demanderait une exécution plus passionnée, et le talent méditatif de M. Bertrand a besoin d'une scène plus calme pour donner tout ce qu'il a d'intime et de recueilli. La silhouette de l'ensemble est d'ailleurs d'un aspect peu agréable.

Le peintre de la *Malaria*, l'artiste aux inspirations maladives, qui, à chaque Salon, possède le don de captiver si fort l'opinion publique, M. Hébert, directeur de l'Académie de France à Rome, s'est un peu dé-

parti cette année de sa manière habituelle. Dans le tableau intitulé *le Matin et le Soir de la vie*, nous voyons une grande jeune fille, bien plantée, et dont par extraordinaire le ton bistré n'implique pas la fièvre. Près d'elle une vieille femme est assise. Le tableau perdrait assurément son sens philosophique, s'il n'avait qu'une seule figure, mais il y gagnerait peut-être comme invention plastique. La jeune fille est dans un mouvement sculptural qui a du style et nous suffit parfaitement. Dans un tableau de ce genre, l'idée, c'est la forme que l'artiste a conçue, et le sujet auquel il veut la faire participer n'est bien souvent qu'un accessoire inutile.

M. Bouguereau, dont personne ne conteste la valeur, mais chez lequel on aimerait à trouver un accent plus individuel, a cette année une très-bonne exposition. Son *Vœu à Sainte-Anne* présente deux jeunes filles bretonnes à genoux et tenant un cierge à la main. Il y a une grande candeur dans l'attitude et l'expression de ces jeunes filles, et le dessin en est irréprochable. Mais la peinture est un peu creuse, et on retrouve le même défaut dans l'excellente figure de *Baigneuse* du même artiste. Le mouvement de cette jeune fille nue qui rattache ses cheveux avant d'entrer dans la source est charmant : elle est modelée entièrement dans la demi-teinte, et la lumière ne fait qu'effleurer quelques parties du contour. C'est nu, et c'est chaste : M. Bouguereau a le culte de la beauté féminine, et il a raison ; il peint des femmes nues et non des nudités.

Le goût que les artistes ont montré de tout temps pour la forme humaine dégagée de ses vêtements a été regardé souvent comme le résultat d'un libertinage d'imagination. Cela peut être vrai pour quelques-uns, mais les grands artistes n'ont pas donné dans ce travers, et l'art antique, dont le principe est le corps humain, cherche la beauté sans jamais prêter à des interprétations équivoques ou sensuelles. C'est que l'antiquité, qui attachait à la forme humaine un caractère religieux, s'efforçait de traduire le type, en évitant soigneusement tout ce qui est accidentel et particulier. Vénus représente la beauté considérée abstraitement, mais on ne la prendra jamais pour une femme déshabillée. L'art contemporain, en substituant le plus souvent la représentation du fait à l'expression de l'idée, déploie fréquemment un grand talent, sans pouvoir trouver le style. Certes la *Baigneuse* de M. Schutzenberger est un tableau très-remarquable, et le meilleur assurément que nous ayons encore vu de cet artiste. C'est fin, délicat, bien modelé et distingué de formes. Mais le réalisme aura beau dire, des bas et une baignoire ne sont pas des accessoires qui puissent faire valoir la forme humaine.

La réalité nous gêne aussi un peu dans un charmant panneau décoratif que M. Bouvier intitule *le Printemps*. C'est une fraîche et rustique jeune fille, perchée sur un arbre en fleur dont elle agite les branches. La conception est heureuse et le mouvement bien trouvé, mais l'idée symbolique du printemps aurait plus de force si l'on sentait moins qu'un modèle a posé.

La représentation d'un sujet héroïque n'était bien souvent pour les artistes de la restauration qu'une occasion de faire un étalage pédantesque de leur savoir anatomique. Hercule et Thésée sont un peu démodés aujourd'hui. Pourtant la lutte de deux hommes vigoureux sera toujours un sujet bien intéressant par le développement de formes qu'elle présente forcément. M. Léon Glaise a trouvé sur cette donnée un tableau très-neuf et très-piquant qu'il intitule *le Premier duel*. Le peintre nous reporte aux époques antérieures à toute histoire et à toute civilisation, avant qu'on ne connût l'usage des armes et des vêtements. Deux hommes furieux sont acharnés l'un contre l'autre et cherchent à se précipiter dans l'abîme. Le sang ruisselle sur leurs corps fortement musclés, et l'énergie sauvage de leurs mouvements fait crisper leurs membres. Quelle est donc la cause de cette lutte terrible? Demandez-le à cette jeune femme nue, qu'on voit près de là sur un rocher, et qui regarde tranquillement la scène sans avoir l'air de s'inquiéter beaucoup de savoir quel sera le vainqueur.

L'antiquité présente un charme qui séduit l'une après l'autre toutes les générations d'artistes. Mais la nôtre est peu portée vers les sujets de grand style, et nos artistes s'attachent plus volontiers à en traduire le côté intime. Sous ce rapport, M. Hector Leroux s'est fait depuis longtemps une réputation qui ne peut que s'accroître cette année. Sa *Gardienne du feu sacré* est une petite scène très-simple, mais bien composée. La jeune fille, cédant à la fatigue, s'est endormie, et le feu est près de s'éteindre. Pourtant la chambre est partout recouverte d'inscriptions redoutables, qu'elle n'est pas sans avoir lues cent fois. Évidemment l'artiste a attaché une grande importance à ces inscriptions, qui sont pour lui le nœud du drame, mais, au point de vue pittoresque, on les voit beaucoup trop : l'archéologie nuit à la peinture.

Nous préférons de beaucoup l'autre tableau du même artiste, la *Prière à la fièvre*. Ici l'érudition s'efface et le sentiment déborde. Une jeune femme atteinte de la maladie est appuyée contre son mari, qui offre une palme à la terrible déesse. Derrière eux se tient une jeune fille immobile et triste. Toute la scène est bien agencée comme lignes et vraiment touchante comme expression. Ce n'est pas un fait particulier dans

un temps où, localisé dans un pays, c'est un sentiment humain toujours vrai, qui cette fois a revêtu le costume antique.

On sait combien les débuts de M. Lévi ont intéressé le public à nos dernières expositions. Malgré la maigreur de son dessin et l'aspect souvent désagréable de sa peinture, on trouvait, dans sa manière de composer un sujet et d'interpréter la pensée des personnages, une originalité véritable, accompagnée souvent d'intentions gracieuses dans le mouvement des figures. Son *Jugement de Midas* nous montre tous ses défauts, mais aussi ses qualités habituelles. Le dessin est petit, mince, conventionnel, la couleur artificielle et peu agréable. En revanche, l'expression est bien accentuée ; l'Apollon montre très-bien, par son geste et par sa physionomie, le dédain profond que lui inspire le jugement du roi Midas. Son corps est très-finement modelé, mais cette nature chétive et dépourvue d'ampleur ne saurait caractériser le dieu de la lumière. Le roi, quelque peu prétentieux et maniéré dans son costume et sa tournure, a pourtant bien le visage qui convient à son rôle. Quant à la figure de Pan, elle nous a paru excellente. Malgré son affectation d'archaïsme, M. Levi sait quelquefois être naïf, et sa *Scène des champs*, où la figure malheureusement est placée trop près du cadre, présente un mouvement simple et gracieux qui lui donne beaucoup de charme.

La *Peste de Rome*, exposée l'an dernier par M. Delaunay, montrait chez cet artiste une grande préoccupation du sentiment dramatique. Cette année il a une toute petite esquisse, très-réussie d'ailleurs, d'un *Calvaire*, et un tableau dont le sujet est emprunté à la mythologie, la *Mort de Nessus*. Le centaure Nessus a déjà traversé le fleuve et s'apprête à gravir la berge. Déjanire, qu'il tient dans ses bras vigoureux, implore Hercule placé sur l'autre rive. La flèche du héros a atteint le ravisseur, dont la croupe s'affaisse, et qui, encore lancé par le mouvement de sa course rapide, commence à chanceler sur la rive. Le mouvement est d'une grande vérité ; cependant, malgré les belles qualités de ce tableau, nous ne croyons pas qu'il obtienne le même succès que la *Peste* du dernier Salon. En donnant à son paysage une importance capitale, l'artiste a un peu diminué l'intérêt dramatique du sujet.

M. de Curzon est un paysagiste qui fait volontiers des excursions dans le domaine de l'histoire. La *Naissance d'Homère* est inspirée d'un passage de Plutarque. « Crithéis, allant un jour laver son linge dans le fleuve Mélès, fut surprise par les douleurs de l'enfantement, et donna naissance à Homère. » Malgré un peu d'afféterie dans les figures, cette scène est bien arrangée, et les draperies sont ajustées avec un goût charmant. L'auteur, d'ailleurs, s'est souvenu qu'il était paysagiste, et le

site est composé dans un mode classique bien approprié au sujet. Nous retrouvons dans l'autre tableau de M. de Curzon, intitulé *Au bord de l'Océan*, toutes les qualités habituelles à un peintre qui s'efforce d'unir le style à la vérité.

La peinture religieuse prête moins au genre anecdotique que les sujets empruntés à la mythologie. Il y a pourtant des tableaux qui, sans appartenir à l'art monumental, se rattachent par la conception à une pensée religieuse. La *Conversion de saint Augustin*, par M. Michel, touche à la fois au christianisme et à l'antiquité. Le saint, devant qui le ciel laisse entrevoir ses anges, est dans une attitude noble et tout à fait convenable pour la solennité d'un pareil moment. Mais nous préférons comme lui les figures célestes qui l'appellent, aux voluptés qu'il quitte, et qui, à notre avis, posent un peu et ne sont pas assez entraînantes. Le talent de M. Michel nous semble plus propre aux graves inspirations du style religieux qu'aux gracieuses conceptions de l'antiquité païenne.

L'*Épisode de la Résurrection*, de M. Mottez, tient au genre anecdotique autant qu'au style religieux. L'artiste qui prend pour thème ce vers de Lamartine :

Rien ne reste de nous, hormis d'avoir aimé,

montre les morts réveillés par la trompette des anges. Une mère retrouve son enfant, un jeune homme et une jeune femme s'embrassent; l'idée, absolument moderne, et qui n'a certes rien d'archaïque, est au fond assez touchante, et l'exécution, conçue surtout au point de vue de l'effet, atteste un effort nouveau chez un artiste habitué surtout à la peinture murale.

Le hasard de l'ordre alphabétique a eu cette année des malices singulières. C'est ainsi que tout près de cette petite Salomé si rieuse de M. Regnault, on voit la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, de M. Puvis de Chavannes. Et la jeune danseuse, il faut en convenir, a le droit d'être satisfaite de la manière dont le bourreau s'acquitte de sa fonction. Mais si l'on voulait trouver l'antipode de la peinture de M. Regnault, on ne saurait mieux s'adresser qu'à M. Puvis de Chavannes. On n'accusera pas celui-ci d'avoir une exécution sémillante et de sacrifier tout au plaisir des yeux. Il est au contraire tellement absorbé dans sa pensée, que, pour la traduire plus nettement, il affronterait tout, même le ridicule. Jusqu'ici, il s'était fait connaître par de grands ouvrages décoratifs, dont la belle tournure faisait oublier l'insuffisance de l'exécution. Cette année il a cherché, non un ensemble, mais un type, et il a fait des ouvrages d'une dimension restreinte qui sortent complétement de ses habitudes.

L'ascète, à genoux au milieu de la toile, tout droit et dans une attitude archaïque, attend la mort sans émotion. Son visage étrange, d'une maigreur qui n'a rien de banal, entraîne l'esprit dans le temps de ces visionnaires d'autrefois, qui prêchaient dans le désert, se nourrissaient de racines et de sauterelles, et combattaient la nuit les démons et les apparitions. Certes, un vieux peintre, avant que les procédés de l'art fussent perfectionnés, eût été fier d'une pareille inspiration, et si ce tableau avait seulement quatre siècles, les touristes ne manqueraient pas de l'aller visiter dans l'église où il aurait trouvé sa place. Le torse du saint est certainement le meilleur morceau de peinture qu'ait produit M. Puvis de Chavannes, et fait regretter que l'artiste n'ait pas apporté le même soin au reste. La *Madeleine au désert*, du même artiste, est une figure debout, dont la grande silhouette se détache sur un paysage hérissé de rochers. Mais l'exécution laisse trop à désirer. Des tableaux de ce genre perdent beaucoup à se trouver au Salon, parmi tant d'ouvrages qui cherchent le ragoût de la couleur et le brio de l'exécution; pourtant, si l'on avait besoin de grandes fresques pour décorer un édifice, M. Puvis de Chavannes est un des premiers auxquels il faudrait s'adresser.

On se plaint que le grand art s'en va, et ces plaintes se formulent toujours au moment du Salon. Mais, il ne faut pas l'oublier, le Salon ne saurait être considéré comme un thermomètre exact, puisqu'il se fait chaque année dans les monuments publics des travaux qui ne peuvent y figurer. Néanmoins nous avons pu signaler, soit dans les grands ouvrages, soit dans les tableaux de chevalet, des efforts sincères dirigés tantôt vers un style élevé, tantôt vers une exécution libre et chatoyante. Nous avons encore à parler, outre plusieurs grands tableaux qui n'ont pu trouver place dans ce premier article, des sujets de genre et de paysage, qui suffiraient certes pour donner de l'éclat à une exposition. Il nous semble donc que la critique aurait tort de pousser son cri d'alarme habituel. Si le Salon ne présente pas de ces œuvres éclatantes qui font époque dans l'histoire de l'art, il offre en revanche un brillant état-major, et en présence de talents si nombreux et si variés on aurait tort de se plaindre. Les décadences ne se produisent pas par l'absence d'un grand homme, mais par l'absence d'activité. Les idées les plus contradictoires sont aujourd'hui en lutte : du choc jaillira la lumière.

RENÉ MÉNARD.

*(La suite au prochain numéro.)*

# GRAMMAIRE DES ARTS DÉCORATIFS

POUR FAIRE SUITE A LA

## GRAMMAIRE DES ARTS DU DESSIN

---

### DIVISION DE L'OUVRAGE[1].



ANS un temps où l'on s'intéresse plus que jamais aux arts décoratifs, dans un temps où tout le monde paraît jaloux de s'en occuper, il est assez étrange que l'on oublie l'objet le plus digne d'être orné, la figure humaine, et que l'on ne songe point à parer les personnes avant de décorer les choses.

Lisez une nomenclature des arts décoratifs : vous y verrez figurer en première ligne l'orfévrerie, la céramique, la sculpture en bois et en ivoire, la ciselure, les armes, les tapis ; on comptera parmi les professions que l'art ennoblit le bijoutier, le verrier, l'émailleur, le mosaïste, et le bronzier, et le ferronnier, et le relieur ;... mais on n'y comptera ni celui qui invente des coiffures, ni celle qui invente des costumes et des modes, comme s'il ne fallait pas autant et plus de goût pour construire l'élégance d'une chevelure, pour choisir une étoffe et en adapter les formes et les couleurs à la beauté vivante, pour ajuster des dentelles, nouer des rubans, poser des fleurs et des plumes, manier des blondes, des tulles et des gazes, que pour parer le maroquin, dessiner un pavement, tourner le fer d'une grille ou imaginer une jolie entrée de serrure.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. III, page 297.

Quelle différence pourtant de la grâce d'un être vivant à la beauté d'un objet inerte ! Un vase, un lustre, un plateau de laque, un flambeau, si l'art s'en est mêlé, sont faits pour nous réjouir la vue, et rien de plus ; mais quand nous voyons une femme que la nature et l'art ont élégamment parée, si nous avouons qu'elle nous plaît, il n'y a pas loin de cet aveu à l'émulation de lui plaire, et une telle réciprocité suffit pour que l'embellissement de la figure humaine soit, de toutes les décorations, la plus intéressante, la plus aimable, la plus noble, parce qu'elle touche à la sympathie des esprits, à l'échange des âmes.

Il nous est donc commandé, dans le présent ouvrage, de commencer par les créatures animées, et si nous voulons suivre la marche qu'a suivie la formation du monde où nous sommes , de passer du simple au composé. L'individu, la famille, la société, tels sont les trois aspects sous lesquels se présente le genre humain. Il nous paraît donc naturel de diviser ce livre en trois parties, dont la première sera consacrée à la parure des personnes, la seconde aux ornements de la maison, la troisième à la décoration des villes et des monuments.

---

## LIVRE PREMIER.

### DE LA PARURE DES PERSONNES.

Avant d'aborder ce sujet délicat, subtil et attrayant, il importe de rappeler quelques-unes des idées que nous avons émises dans la *Grammaire des arts du dessin* touchant le caractère esthétique des lignes et des couleurs.

Qui le croirait? c'est par des lignes arides, c'est par l'austère géométrie que doit commencer l'étude de la parure. Cette jolie femme qui passe, si souple et si aisée en sa démarche, si élégante ou si fière, elle est enfermée à son insu dans un réseau de parallèles inexorables, comme le serait un oiseau dans sa cage; un invisible treillis de verticales et d'horizontales emprisonne sa beauté mouvante et libre. Il semble qu'elle ait été mise au carreau par un suprême dessinateur, qui, effaçant les angles droits qu'il avait tracés pour construire sa figure, n'en laisserait plus voir que la grâce.

Le type du corps humain étant libre en dépit de sa symétrie, et

symétrique en dépit de sa liberté, il faut s'attendre à retrouver jusque dans ses mouvements les verticales et les horizontales que le dessinateur a effacées, mais dont il reste cependant quelque trace dans les axes du corps, dans la ligne médiane de la face, dans le parallélisme qui existe entre les sourcils et les yeux, entre les yeux et la bouche. Mais si par la pensée nous suppléons ces lignes à demi disparues, ou si nous les dessinons à nouveau, comme elles ont à la fois une signification morale et une valeur optique, nous ne pouvons échapper à l'empire de leur double expression.

## DES VERTICALES ET DES HORIZONTALES.

### I.

### DANS LA PARURE DES PERSONNES, LA RÉPÉTITION DES VERTICALES TEND A HAUSSER LE CORPS, ET LA RÉPÉTITION DES HORIZONTALES TEND A L'ÉLARGIR.

Nous l'avons dit et prouvé dans la *Grammaire des arts du dessin*, les verticales, les horizontales et les obliques produisent des sensations en même temps qu'elles éveillent des sentiments; mais ici nous n'avons à les considérer que dans leurs rapports avec le jugement qu'en portent nos yeux. Je dis le *jugement*, parce que les yeux de l'homme, instrument admirable sans doute, mais très-imparfait encore, seraient en proie à des illusions, à des erreurs continuelles, si continuellement l'expérience ne venait rectifier ces erreurs et nous avertir de ces illusions. Les savants l'ont démontré et l'observateur le constate chaque jour, l'œil n'est pas seulement un organe passif de la sensation, il est aussi l'élève du jugement et du sentiment. Il commence par être un instrument défectueux au service de l'âme, qui ensuite le redresse, le perfectionne pour s'en mieux servir.

Cela étant, examinons quelle sera l'impression produite sur nous par la vue des verticales et des horizontales répétées.

La verticale s'élève, l'horizontale s'étend; l'une se dresse, l'autre se couche. Il est donc naturel que ces deux lignes se rattachent à des idées toutes différentes. Qu'est-ce que la hauteur d'un corps? C'est le nombre de degrés qu'il occupe sur l'échelle verticale. Qu'est-ce que la largeur d'un corps? C'est le nombre de degrés qu'il occupe sur l'échelle horizontale. L'homme physique étant cinq fois plus haut qu'il n'est large, pré-

sente une figure en qui le sens de la hauteur est frappant; mais pour que nous en soyons frappés, il faut que la figure soit perpendiculaire au sol.

A l'inverse, les animaux, dont le corps est parallèle à la ligne de terre, sont tous plus longs dans le sens de cette ligne que dans le sens de la hauteur, même l'éléphant, bien qu'il soit tellement trapu qu'on pourrait le croire inscrit dans un carré. Mais dès qu'ils s'élèvent au-dessus de l'horizon, dans la silhouette que présente leur image, c'est la hauteur qui domine. Le chien que l'on fait danser, le cheval qui se cabre, la chèvre qui veut brouter les feuilles d'un arbre, changent de dimension, pour ainsi parler, en devenant plus hauts que larges. Et si la conformation naturelle de l'animal fait suivre à son corps une ligne oblique, sa tendance à la verticale le rend immédiatement moins large que haut. La girafe, par exemple, est une figure en élévation, parce que son train de derrière étant plus court que celui de devant la fait se tenir presque debout. Il en est de même des arbres et des plantes : la plupart s'élèvent; aussi leur grandeur est-elle mesurée par la verticale, tandis que dans les plantes qui s'étalent ou tendent à se coucher, tel que le rhododendron, le mahonia, la dimension dominante est mesurée dans le sens de l'horizon.

En architecture, les supports qui sont nécessairement verticaux, les piliers, pieds-droits et colonnes, sont toujours plus élevés que larges, quelque ramassés qu'on les suppose; en revanche, les parties supportées sont toujours, si robustes qu'elles soient, plus développées horizontalement qu'en élévation.

Voilà comment nous attachons à la verticale l'idée de hauteur, et à l'horizontale l'idée de largeur.

S'il en est ainsi, étant données deux surfaces égales en dimension, deux cercles, par exemple, celui-là devra paraître un peu haut qui sera divisé par des lignes verticales, parce qu'en répétant l'affirmation de la hauteur ces lignes porteront notre esprit vers cette dimension. L'un et l'autre des deux cercles auront une légère tendance à l'ovale, chacun dans le sens de ses rayures. De même, si au lieu de deux cercles on prend deux carrés, les perpendiculaires élèveront l'un, les transversales élargiront l'autre.

Hâtons-nous de le dire, l'expérience physique peut amener deux résultats différents. Si la convexité de l'œil est plus prononcée de haut en bas que de droite à gauche, les verticales seront plus vivement perçues. Si l'œil, au contraire, est plus convexe de gauche à droite que de bas en haut, les horizontales le frapperont davantage. Mais il faut distinguer ici

entre la *vue-sensation* et la *vue-sentiment*, et qu'il nous soit permis de rappeler à ce sujet la belle observation de Voltaire : « Quand je vois un homme à cinq pas, son diamètre est double ou environ de ce qu'il était quand je le voyais à dix pas, et cependant cet homme me paraît toujours de la même grandeur. Ni la géométrie ni la physique ne résoudront ce problème. » (*Philosophie de Newton.*) C'est qu'en effet notre œil, instruit, réformé par l'intelligence, a renoncé à lui transmettre des illusions qui ne seraient pas acceptées par elle. L'instrument, d'abord passif, est devenu raisonneur et sensible comme son maître.

D'ailleurs, si la science poursuit des vérités rigoureuses, l'art ne vit que d'heureux mensonges. Les maîtres graveurs enseignent à leurs élèves — mes maîtres Calamatta et Mercuri me l'ont enseigné — que les tailles perpendiculaires à la base du tableau sont celles qui sont le plus voyantes ; que, pour tranquilliser certains objets et les faire fuir, ou les étendre, comme l'eau, il faut les rendre de préférence par des tailles couchées. Or nul doute que, de deux surfaces égales, la plus voyante ne soit la plus grande, et elle ne pourra l'être que dans le sens où on l'aura montrée.

Les femmes, qui sont, en fait de parure, les artistes par excellence, les femmes n'ont pas consulté les physiciens pour savoir ce qui pouvait mettre en relief leur beauté ou en sauver les défauts. Elles emploient la *vue-sentiment* et ne s'adressent qu'à celle-là. Jamais on n'obtiendra d'une femme embarrassée de sa haute taille qu'elle porte une robe rayée de haut en bas, de même qu'on ne persuadera jamais à une femme petite qu'elle peut se grandir au moyen de bandes en travers. Instinctivement les femmes comprennent à merveille qu'il faut diriger l'attention du spectateur dans un autre sens que celui de leurs défauts. Notre première proposition est pour elles un axiome.

Nous voilà donc en possession d'une première loi qui pourra s'appliquer aux personnes comme aux choses : la répétition des verticales sur une surface tend à la hausser; la répétition des horizontales tend à l'élargir. Il est ainsi prouvé que la froide et abstraite géométrie a des rapports secrets avec l'élégance, qu'elle pourra donner des conseils à la beauté.

## DE L'INDIVISION.

### II.

### DANS LE VÊTEMENT ET DANS LA PARURE, L'INDIVISION EST UN ÉLÉMENT DE GRANDEUR.

Les observations qui précèdent, touchant l'éducation de l'œil humain par l'âme humaine, nous autorisent à dire que l'esthétique et la physique pure sont deux sciences qui ne s'accordent pas toujours parfaitement, bien qu'elles doivent sans doute se réconcilier dans une identité supérieure. Quelques physiciens et notamment l'auteur d'un livre intéressant, qui a pour titre *l'Optique et les Arts*, et dont l'objet est suffisamment expliqué par ce titre même, M. Laugel, prétendent que l'idée de grandeur est pour nous inséparable de l'idée de mesure ; que ce qui est indivis nous paraît toujours trop petit ; que « de deux lignes de même longueur, l'une divisée en un certain nombre de parties égales, l'autre indivise, la seconde paraît la plus courte... »

Si cela était vrai, l'esthétique serait ici en complet désaccord avec la physique. Moralement, diviser, c'est amoindrir. Dans l'ordre social, la division des héritages a diminué la grandeur des familles. Dans l'art de la guerre, le plus sûr moyen d'affaiblir l'ennemi est de le diviser, et le bon sens populaire a exprimé ces vérités diverses par un adage : *division, destruction*. Il serait étrange que les lois de l'esprit fussent aussi peu en harmonie avec les lois de l'optique. Tâchons de résoudre ce problème non point par la géométrie, comme dit Voltaire, mais par l'observation esthétique, c'est-à-dire par les décisions du sentiment.

Et d'abord il faut distinguer.

Le physicien peut avoir raison lorsqu'on se trouve en présence d'une surface très-grande, comme celles que nous offre quelquefois l'architecture. Représentons-nous, par exemple, un mur de cent mètres de long sur vingt mètres de haut, un mur tout uni, notre œil n'aura aucun moyen d'en mesurer la grandeur, car pour mesurer il faut une mesure quelconque, un objet de comparaison, une *échelle*. Supposez, au contraire, dans cette grande surface, une porte, quelques fenêtres, ou un homme qui s'est accoté à la muraille, aussitôt nous aurons un objet de comparaison qui nous permettra d'apprécier mentalement la dimension colossale du mur. De plus, en quelque endroit que le spectateur soit placé, la superficie du

mur, par l'effet de la perspective, présentera des raccourcis plus ou moins considérables, suivant le point d'où on le verra. Si le mur est uni, l'œil glissera sur la surface et perdra une partie des extrémités. Si, au contraire, le mur est divisé par des pilastres ou des colonnes engagées, le rayon visuel, arrêté, accroché par les reliefs successifs, atteindra le mur jusqu'au bout au moyen des divisions que la lumière et l'ombre lui rendront sensibles, et la partie la plus éloignée du mur, qui aurait presque échappé à la vision, sera beaucoup moins perdue à cause des saillants et des rentrants qui en accuseront la présence.

Par les mêmes raisons, les grands bassins qui ornent les jardins et les parcs, comme ceux que l'on voit aux Tuileries, à Versailles, à Saint-Cloud, paraissent moins grands qu'ils ne sont, lorsqu'ils n'offrent qu'une plaine toute unie, sans accidents, sans jets d'eau, sans sculptures surnageantes ni aucune de ces divisions, qui, comme un ou deux cygnes, arrêteraient le fuyant de la perspective, et permettraient de comparer la grandeur du bassin à une grandeur connue. Il est donc vrai que les vastes surfaces peuvent être agrandies par le seul fait qu'elles ne sont pas indivises.

Toutefois, ce qui est augmenté ici en apparence, c'est la grandeur de dimension plutôt que la grandeur esthétique; c'est la grandeur *vue* plutôt que la grandeur *sentie*. Nous n'avons donc pas à revenir sur ce que nous avons dit touchant le caractère sublime des étendues indivises, comme les masses colossales de certains pylônes égyptiens, comme les Pyramides, comme les plaines de la mer, qui sont sublimes par leur indivision même, par leur formidable unité.

Mais s'il est constant que les grands espaces peuvent paraître plus grands encore, matériellement, quand ils sont divisés, il n'en est pas de même pour les surfaces et les corps dont la proportion nous est familière. Or rien ne nous est plus familier que la figure humaine, et pour la mesurer du regard nous n'avons pas besoin de comparaison, nous n'avons pas besoin d'échelle.

Veut-on s'assurer que la division rapetisse, à moins qu'elle ne soit dans le sens de la hauteur, il suffit de comparer la femme que l'on surprend le matin dans un peignoir, à cette même femme quand elle porte une robe à taille ajustée, qu'elle est divisée par le corsage, coupée par une ceinture, attifée de rubans sur plusieurs points. L'effet d'agrandissement sera plus frappant encore si le peignoir est tout uni, je veux dire s'il n'est pas divisé pas des bigarrures. Mais qu'est-ce que l'unité de ton, si ce n'est l'indivision de la couleur? Du reste, notre seconde proposition

rentre dans la première et la confirme. La répétition des verticales rehausse, avons-nous dit, et pourquoi? parce qu'elle divise la largeur; et la répétition des horizontales élargit, pourquoi? parce qu'elle divise la hauteur. Or, s'il est admis que la division diminue la hauteur dans un cas, la largeur dans l'autre, n'en faut-il pas conclure que l'indivision doit produire l'effet contraire? Et qui ne sent que les prêtres ont voulu se grandir en portant une soutane indivise et d'un seul ton?

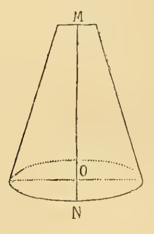
## DE L'AMPLEUR.

### III.

L'AMPLEUR, QUAND ELLE N'EST PAS EXAGÉRÉE, AJOUTE A LA FIGURE HUMAINE UNE GRANDEUR A LA FOIS OPTIQUE ET MORALE.

Tout le monde sait combien un homme paraît grandi lorsqu'il est déguisé en femme, et combien une femme semble rapetissée lorsqu'elle est travestie en homme. La raison de ces apparences est facile à concevoir. Elle tient en même temps à une erreur optique et à une illusion du sentiment.

D'abord notre costume d'homme présente, dans la partie inférieure du corps, des lignes qui sont parallèles en sens vertical, si l'homme est




debout et immobile. Les jambes couvertes d'un pantalon forment, pour ainsi dire, deux longs cylindres; mais si on les couvre d'une jupe, les deux cylindres disparaissent sous un vêtement qui a la figure d'un cône tronqué, et les verticales sont remplacées par des obliques. Or, d'après cet axiome de géométrie, que l'oblique est plus longue que la perpen-

diculaire, la ligne qui va de la ceinture au sol est beaucoup plus grande dans une personne en jupon que dans une personne en pantalon ou en culotte collante, parce que l'œil mesure la longueur de la ligne en suivant l'oblique depuis la taille jusqu'à l'extrémité de la robe, et n'aperçoit pas le point où finissent réellement les pieds. Si la ligne MO, perpendiculaire au sol, mesure la vraie distance de la ceinture au talon, l'œil prolonge cette ligne jusqu'au point N et remplace la ligne OM, qu'il ne voit point, par la ligne NM. Que si la robe est allongée encore par une traîne, l'erreur optique en sera augmentée, mais seulement jusqu'à l'endroit où la traîne, rentrant dans la ligne horizontale, arrêtera les plis obliques de la robe et en déterminera la longueur.

Il est donc certain que, physiquement, l'ampleur du vêtement des femmes est un artifice qui ajoute à leur taille, et cela est si vrai que, lorsque la mode a voulu que la robe, devenue ce qu'on appelle un *costume,* serrée sur la hanche et raccourcie, tombât des deux côtés en lignes presque verticales, les femmes ont paru plus petites, et ont bien vite abandonné une mode qui les avait amoindries et appauvries.

D'ailleurs, il en est de l'art du vêtement comme des autres arts, l'ampleur y produit un effet esthétique, un effet de sentiment, qui est d'agrandir. Un magistrat, dans sa simarre aux plis abondants, une femme, dans les bouffants de sa jupe et de ses manches, nous donnent l'idée d'un personnage important par cela seul qu'ils tiennent plus de place dans le champ qu'embrassent nos yeux, et qu'il faut plus de temps au regard pour parcourir en son entier l'image qui lui est offerte, et pour la mesurer en tous sens. Une certaine présomption de dignité s'attache donc à l'ampleur, qui agrandit, parce qu'elle est le contraire de la mesquinerie, qui diminue.

Toutefois c'est là une de ces vérités délicates qui veulent être délicatement comprises. Exagérer l'ampleur, ce serait aller contre la fin qu'on se propose ; ce serait manquer le but en le dépassant, parce que l'excès ne pouvant se produire qu'en largeur finirait par étaler la personne, par l'écraser, à moins que, pour racheter cet élargissement du corps que donneraient des bouffants ou des paniers, on n'élevât sur la tête tout un édifice de frisures et de plumes, comme celui que portaient la princesse de Lamballe et Marie-Antoinette, pendant le règne de la poudre.

L'ampleur est donc, dans la parure, un élément certain de grandeur, mais à la condition de ne pas altérer la configuration naturelle du corps humain, dont la silhouette doit toujours franchement présenter le sens dominant de l'élévation. Contenue dans cette mesure, l'ampleur

produit l'illusion du grand, non pas seulement parce qu'elle agrandit l'image optique, mais parce qu'elle nous fait instinctivement attribuer un surcroît d'importance à la personne amplement vêtue, amplement parée, en augmentant la place qu'elle occupe dans l'esprit, en raison même de la place qu'elle remplit dans l'étendue.

## DES COULEURS ET DE LEUR EXPRESSION.

### IV.

#### QUELQUE VARIABLE QUE SOIT L'EFFET DES COULEURS, CHACUNE D'ELLES A SON CARACTÈRE PROPRE, QUI EST EN RAPPORT AVEC NOS SENTIMENTS.

Les couleurs et les formes sont, pour ainsi dire, les voyelles et les consonnes du silencieux langage que nous parle la création, et ces deux termes se réunissent dans la lumière, qui nous fait comprendre les formes et nous fait voir les couleurs, en donnant aux unes leur relief, aux autres leurs qualités et leurs nuances.

La nature n'emploie pas toujours les deux expressions; elle n'a pas tout dessiné, ni tout coloré. Le ciel, l'air, le brouillard, ont des couleurs qui ne sont pas limitées par un contour. Avant que le disque du soleil ne soit visible à l'horizon, l'aurore nous ouvre un écrin de couleurs qui ne sont emprisonnées dans aucune forme, de sorte que, sans traverser aucun dessin, notre œil peut aller de la blancheur de l'aube au noir de la nuit, en passant par le jaune d'or, l'orangé, le vermillon, le pourpre, le violet et ce bleu sombre qui confine aux ténèbres. Par contre, la nature a dessiné avec précision certaines formes sans y ajouter une teinte saisissable, comme, par exemple, le cristal de roche, le carbonate de chaux; aussi les appelons-nous *incolores*.

Lorsque les deux expressions se trouvent réunies, il en est toujours une qui domine, et, soit que la forme l'emporte sur la couleur, ou la couleur sur la forme, ce n'est pas seulement à nos yeux que l'une et l'autre s'adressent, mais aux facultés intimes de notre âme. Sans parler des significations particulières et purement locales que les différents peuples y ont attachées, les couleurs ont des affinités humaines, des harmonies avec nos idées, mais surtout avec nos affections morales, avec nos pas-

sions. C'est pour cela que les femmes, conduites par le sentiment, attachent plus d'importance que nous à la couleur.

Ce n'est pas arbitrairement que nous trouvons de la gaieté dans la lumière, du mystère et de la mélancolie dans l'incertitude des ombres, de la tristesse dans la nuit. S'il est des contrées, telles que l'Inde et la Chine méridionale, où le blanc est un signe de deuil, c'est que les peuples de ces contrées sont noirs ou basanés et que l'opposition tranchante du noir au blanc est dure et affligeante pour le regard. Il est à remarquer, au surplus, que le deuil est partout symbolisé par une *non-couleur*, car on peut appeler ainsi le blanc aussi bien que le noir, puisque toutes les couleurs s'évanouissent dans l'un et s'éteignent dans l'autre.

Sans doute une couleur est peu de chose en elle-même, et elle n'a toute sa vertu que lorsqu'elle contraste ou s'harmonise avec d'autres couleurs. Toutefois, entre ces deux extrêmes, le blanc, qui résume tous les rayons du soleil, et le noir, qui n'en réfléchit aucun, chaque couleur a des accents et des caractères qui lui sont propres, et chacune s'égaye en se rapprochant de l'extrême clair, par son mélange avec le blanc, de même qu'elle s'attriste et dépérit en se rapprochant de l'extrême sombre par son mélange avec le noir. Quant au noir pur, s'il est, dans le costume des grands d'Espagne, une marque de noblesse, un symbole d'orgueil, c'est que l'austère habit du prêtre a dû paraître une dignité et un privilége chez ce peuple dévotieux, qui est chrétiennement humble, mais humainement fier.

Le *jaune* est le fils aîné de la lumière, et il ne faut pas s'étonner qu'une nation de coloristes, les Chinois, le regardent comme la plus belle des couleurs. Sans le jaune, il n'y a point de spectacle splendide. La nature en a teint la carnation des races humaines les plus élevées ; elle en a coloré le plus précieux des métaux, et ces graminées *plébéiennes*, comme les appelle Linné, qui renferment les plus nécessaires des aliments : les épis mûrs du froment et du seigle, les grains du maïs, même les grains de l'orge, et cette fine paille qui, après avoir porté les épis, devient un objet de parure lorsque, tressée par les femmes, elle leur fait des chapeaux qui les garantissent du soleil en jetant sur leur teint une ombre dorée.

Coupé par le noir, le jaune caractérise la robe des animaux les plus terribles et des mouches les plus dangereuses, le tigre, la panthère, la guêpe, et cette opposition du noir au jaune est aussi très-goûtée dans les pays où les passions sont ardentes et violentes. Elle sied bien aux Nubiennes, aux femmes arabes; elle plaît surtout aux Espagnoles et forme

une harmonie de sentiment avec le caractère redoutable de leurs sourcils noirs, de leurs yeux étincelants, exprimant l'audace et la menace autant que l'amour.

Le *rouge* est une couleur de prédilection chez tous les peuples du monde. Aussi distant du jaune et du blanc que du bleu et du noir, il occupe le centre des couleurs primordiales et c'est en lui que se rencontrent et se marient l'aurore et le soir. De même qu'il donne la vie au visage humain en y faisant transparaître la circulation du sang, de même il anime toutes les surfaces où il apparaît, et il avive tous les concerts où il joue un rôle. « C'est avec le rouge, dit Bernardin de Saint-Pierre, que la nature rehausse les parties les plus brillantes des plus belles fleurs. Elle en revêt aux Indes le plumage de la plupart des oiseaux, surtout dans la saison des amours. Il y a peu d'oiseaux alors à qui elle ne donne quelque nuance de cette riche couleur. Les uns en ont la tête couverte, comme ceux qu'on appelle cardinaux. D'autres en ont des pièces de poitrine, des colliers, des capuchons, des épaulettes. Il y en a qui conservent entièrement le fond gris ou brun de leurs plumes, mais qui sont glacés de rouge comme si on les eût roulés dans le carmin. D'autres en sont sablés, comme si l'on eût soufflé sur eux quelque poudre d'écarlate. »

Placé entre la vivacité des tons clairs et la tranquillité des tons sombres, le rouge a une expression de dignité, de magnificence et de pompe. Dans la robe des juges criminels, il a quelque chose d'imposant et de terrible. Dans le costume des princes de l'Église, dans l'uniforme des militaires, dans la parure des femmes, il répond à des intentions d'orgueil, de vaillance et d'expansion. Il affirme la volonté ; il appelle, il provoque le regard.

L'expression du *bleu* est celle de la pureté. Il n'est pas possible d'attacher à cette couleur une idée de hardiesse, d'exubérance ou de plaisir. Le bleu est une teinte discrète et idéale qui, rappelant l'insaisissable éther et la limpidité des mers calmes, doit plaire aux poëtes par son caractère immatériel et céleste. Il ne convient pas encore ou il ne convient plus, comme les tons de l'or et du feu, à la saison d'aimer. C'est du reste, de toutes les couleurs, celle qui monte le plus haut dans la gamme du clair-obscur, et celle qui descend le plus bas. Rien ne ressemble plus au blanc que le bleu clair, — aussi blanchit-on le linge avec du bleu, — et rien ne ressemble plus au noir que le bleu foncé, le *bleu d'enfer*, comme disent les teinturiers. Il en résulte que cette couleur est

plus susceptible que les autres de se rapprocher des extrêmes et de changer par là de caractère. Elle peut convenir, dans le clair, au vêtement d'une jeune fille innocente, et dans l'obscur, aux affections romantiques, aux pensées du soir. Elle semble indiquer alors un esprit qui commence à se désintéresser des choses réelles et qui incline à la solitude, au mystère, au silence.

A d'autres sentiments correspond la couleur complémentaire du bleu, qui est l'*orangé*. Mélange de lumière et de chaleur, de jaune et de rouge, l'orangé a un rôle brillant dans les décorations de l'univers ; il avive les concerts de l'aurore, et, traversant les drames du couchant, il ajoute ses vibrations nombreuses aux spectacles, sans cesse nouveaux, que nous donne la retraite du soleil. Mais, dans la parure des femmes, l'orangé ne peut figurer qu'à petites doses, accessoirement et à titre d'écho ou de consonnance, d'abord parce qu'il rentre dans les deux teintes dont se compose la carnation chez les peuples qui ne sont pas noirs, ensuite parce qu'il y a quelque chose de légèrement acide dans la couleur orangée, comme dans le fruit qui lui a donné son nom.

La couleur dont la nature a teinté le champ de tous ses tableaux, le *vert*, est la plus propre à servir de fond aux autres couleurs. Elle se marie à merveille avec le jaune et le bleu qui l'ont engendrée ; elle exalte le rouge, et il n'est pas de fleur ou de fruit mûr qu'elle ne fasse valoir par une analogie ou un contraste. Comme elle tempère l'éclat du jaune par la tranquillité du bleu, elle est à la fois riante et modeste, claire et tendre. Le vert ne pouvant éveiller que des idées aimables et douces, des souvenirs gracieux comme celui du printemps et des autres promesses de la nature, le vert est fait pour reposer l'esprit comme il repose la vue. C'est seulement dans sa combinaison avec le noir que le vert peut devenir un symbole de tristesse. Il caractérise alors les plantes qui croissent parmi les ruines, comme le lierre, et celles qu'on affecte à l'ornement des tombeaux.

Mais entre le bleu et le rouge se place une couleur qui a une signification frappante de concentration, d'opulence étouffée, de mélancolie : le *violet*. Il contient le rouge de la vie, mais le rouge envahi par le bleu et assombri. Dans les rites de l'Église chrétienne, le violet est le ton adopté pour les temps d'abstinence, et si la soutane des évêques se distingue par cette couleur, c'est que leur violet, plus chargé de cramoisi que celui de l'arc-en-ciel, tire sur le pourpre et semble cacher ainsi, sous une cendre bleue, l'orgueil et l'incandescence du rouge. Dans son vrai ton,

tel que nous le donne le spectre solaire, le violet est une couleur qui a été brillante et riche, mais qui ne l'est plus. Du violet se rapproche quelquefois le bleu de la pervenche qui faisait tressaillir le cœur attristé de Rousseau, et c'est par un arrêt infaillible du sentiment que le langage populaire appelle la scabieuse au pourpre obscur « fleur des veuves. »

Il est donc vrai que les couleurs ont par elles-mêmes un caractère non-seulement optique, mais en quelque sorte moral, par leur étroite liaison avec le sentiment, en dehors du sens religieux ou des préférences nationales qu'ont pu leur donner les différents peuples, comme l'ont fait, par exemple, les Arabes et les Turcs pour le vert, parce qu'il était la couleur favorite de Mahomet. Tout n'est pas relatif, tout n'est pas arbitraire et variable, même en ce qui nous paraît être la chose la plus variable et la plus arbitraire du monde, la couleur ; mais dans le vêtement et la parure, une couleur n'a son expression propre que lorsqu'elle est isolée ou lorsqu'elle est dominante, c'est-à-dire lorsque les couleurs qui l'accompagnent sont employées pour ajouter à son éloquence et pour contribuer à son triomphe.

## DE L'ASSORTIMENT DES COULEURS DANS LA PARURE.

### V.

### LA NATURE AYANT ASSORTI LA COULEUR DU TEINT AVEC CELLE DES YEUX ET DES CHEVEUX, ON EN PEUT INDUIRE QUELQUES LOIS GÉNÉRALES POUR L'ASSORTIMENT DES COULEURS DANS LA PARURE.

Avant de lire ce qui concerne l'adaptation des couleurs à l'ornement de la figure humaine, il importe que le lecteur se souvienne ou s'informe de ce que nous avons développé dans la *Grammaire des arts du dessin* touchant la loi des couleurs complémentaires, le blanc et le noir, le mélange optique, la vibration des couleurs et les changements que leur feront subir les différentes lumières qui doivent les éclairer.

Nous venons de dire les rapports secrets de la couleur avec le sentiment. C'est de sa valeur optique, des sensations qu'elle procure et de ses convenances relatives dans la parure des personnes, que nous allons maintenant parler.

Et d'abord ce chapitre s'adresse exclusivement aux femmes, car dans

le spectacle de la vie toute la couleur aujourd'hui est de leur côté. Chez les peuples primitifs, qui sont plus près de la nature, plus jeunes, plus soumis à l'empire du sentiment, l'homme aime la couleur presque autant que la femme. Le sauvage, se trouvant sans doute trop monochrome, cherche à s'embellir en se tatouant; le cacique se fait une coiffure avec des plumes aux couleurs éclatantes; le Marocain, le Nègre, l'Arabe, l'Indien, se parent de tons voyants. Mais partout où la civilisation se complique et se développe, l'homme abandonne aux femmes la couleur; il devient lui-même incolore et sombre, et déjà, dans toute l'Europe, il est en habit noir. Il n'y a guère, de notre temps, que les militaires qui conservent dans leur costume les variétés et les vivacités de la couleur; et tandis que les nations avouent leur fraternité par la similitude de leurs vêtements civils, les soldats et leurs chefs sont contraints d'accuser encore, par des uniformes diversement colorés, des intentions originales, dans leur manière de se vêtir pour tuer leurs semblables. Mais les femmes ne renonceront jamais à ce moyen de plaire qui est la couleur; jamais elles ne consentiront à désarmer.

Bien que les nuances des cheveux et celles de la peau soient extrêmement variées, on peut ramener ces nuances à quelques variétés principales, et l'on peut dire que les cheveux des femmes sont noirs, blonds, roux, châtains ou cendrés. A ces couleurs de cheveux correspond d'ordinaire une certaine variété du teint. Il est rare que les cheveux noirs tranchent sur une peau blanche, à moins que les cheveux eux-mêmes ne soient adoucis par la même cause qui a blanchi la peau, comme on le remarque chez les Anglaises et les Irlandaises, dont la fraîcheur se conserve dans l'humidité et les brouillards de leur île, et chez les Anversoises, en qui le croisement des races espagnole et flamande a produit le mélange d'une carnation claire avec une chevelure méridionale. Les unes et les autres ont les cheveux et les yeux d'un noir brillant, mais sans dureté, qui ne ressemble pas au noir des Italiennes ou des Espagnoles. La vraie brune a le teint mat et chaud, depuis le jaune jusqu'à l'olivâtre, et sa prunelle escarbouclée se détache sur une conjonctive d'un blanc doré. La nature est partout d'accord avec elle-même. La blonde? elle est dans la vie telle que Rubens l'a représentée dans ses tableaux : sa chair rose, fine, transparente, participe du blond. A l'hôtel Rambouillet, on appelait les blondes des *lionnes*. Les cheveux châtains s'assortissent à merveille avec le ton le plus ordinaire de la chair en Europe; leur rougeur étouffée et pâlie est en parfaite consonnance avec le jaune rompu par des demi-tons gris-bleu et roses, qui est la teinte habituelle de la peau.

Les chevelures ardentes, fauves, correspondent à une peau blanche et d'un bel éclat, et les yeux des rousses sont d'une couleur qui tire sur le marron.

Le blond des cheveux est-il cendré, comme s'il était couvert d'une légère couche de poussière, cette fine poudre semble répandue aussi sur la chair et avoir adouci les yeux et tranquillisé le brillant de la peau. Ainsi chaque tempérament a son harmonie toute faite, ou du moins toute préparée. Il ne s'agit pour l'artiste que de rendre cette harmonie plus suave ou plus piquante, de prononcer ce qui demeure indécis, de relever ce qui est fade, de tempérer ce qui est dur, de donner enfin du relief à ce qui plaira, en rachetant ce qui peut déplaire.

Ces variétés de la carnation et de la chevelure appellent sans doute des tons différents; néanmoins il est des couleurs qui vont bien à toutes les physionomies: ce sont le noir, le gris léger, le gris perle, qui sont à vrai dire des non-couleurs, et les tons vieux-chêne, havane foncé, amadou brun,... parce qu'ils sont chauds dans les ombres et froids dans les lumières.

Le noir, dis-je, mais quel noir? Pour faire valoir la fraîcheur d'une blonde, la blancheur d'une rousse, c'est un noir suave et profond qu'il faut, un noir de velours. Pour une brune, le noir serait affreusement triste, il serait le deuil même, s'il était mat, s'il n'était égayé par des luisants, comme celui du satin de Lyon, de la soie et même de la faille, ou adouci, comme celui du velours, par des reflets onctueux. Ovide a dit dans l'*Art d'aimer :* « Le noir sied aux blondes; il embellissait Briséis; elle était vêtue de noir lorsqu'elle fut enlevée. Le blanc convient aux brunes : Andromède, il ajoutait à tes charmes lorsque, vêtue de blanc, tu parcourais l'île de Sériphe. » Le poëte a raison : si le noir blanchit une brune par le contraste, le blanc produit le même effet en projetant une lumière qui gagne par irradiation les parties voisines. De la même façon agit le gris clair, qui n'est qu'un blanc affaibli, pourvu qu'il soit lustré et renvoie des reflets.

Suivant l'opinion commune, qu'il faut prendre en considération, même dans notre pays où l'on n'a guère le sentiment de la couleur, le jaune et le rouge conviennent aux brunes et le bleu sied aux blondes. C'est en gros une vérité, mais qui souffre bien des exceptions dans la pratique, car il y a beaucoup de nuances dans le teint des brunes comme dans celui des blondes, et justement l'art qui nous occupe ne vit que de tempéraments délicats et de nuances.

Connaissant la loi du contraste simultané des couleurs, le mélange optique, les effets du blanc et du noir dans un spectacle coloré, la propriété que possède le rouge de s'entourer d'une auréole verte, le jaune de s'entourer d'une auréole violette, le bleu de s'entourer d'une auréole orangée, et réciproquement, c'est-à-dire la propriété que possède chaque couleur de projeter la teinte de sa complémentaire sur l'espace environnant, connaissant ces lois et sachant quelle lumière éclairera son œuvre, si c'est le soleil ou le gaz, la lumière du matin ou du soir, du midi ou du nord, l'artiste peut à son gré fortifier ou adoucir, surexciter ou apaiser les couleurs naturelles de la personne qu'il veut embellir, au moyen des couleurs étrangères qu'il fera entrer dans sa parure.

C'est à lui de savoir dans quelle circonstance il devra user de tel artifice ou de tel autre. Ira-t-il perdre sa peine à masquer un défaut que rien ne sauvera? Essayera-t-il, par exemple, de tempérer la violence d'un teint basané? Non: ce qu'il est impossible de dissimuler, mieux vaut l'accuser avec franchise. C'est alors qu'il emploiera, pour une brune, des jaunes éclatants, des rouges fiers. Un ruban jonquille, un camellia écarlate dans des cheveux noirs, un corsage ponceau, à demi coupé par des dentelles de Chantilly, imprimeront un caractère d'audace à la physionomie ainsi parée, et, au lieu d'en atténuer l'aspect, y ajouteront une nouvelle énergie. Au milieu des douces beautés du Nord, des Allemandes au ton cendré, des Anglaises à la peau éblouissante et satinée, des Françaises, dont le teint est en général indécis de couleur, dont la chevelure est entre les extrêmes, et la grâce toute de nuances, c'est toujours un beau scandale de couleur que l'apparition d'une de ces beautés exotiques et amères, ou d'une Andalouse à la peau arabe, à l'œil perçant, aux cheveux durs.

Il me souvient à ce sujet qu'un de nos plus savants coloristes, Eugène Delacroix, se trouvant à l'article de la mort, reçut la visite d'une femme artiste qui lui était fort attachée et qui venait lui serrer la main une dernière fois. Au moment où cette dame allait entrer, Delacroix, par un mouvement involontaire, instinctif, saisit une écharpe rouge de Chine et se la passa rapidement autour du cou pour corriger la pâleur livide, déjà cadavérique, de son visage, dont le teint, même à l'état de santé, était à peu près celui d'un gitano. Le coloriste se survivait à lui-même.

Mais si l'on se trouve en présence d'une brune délicate, aux traits légèrement fatigués, ou d'une brune qui ait la peau relativement claire et les yeux d'un noir de velours, ce n'est plus par des couleurs vives et

franches qu'il faudra procéder. Ici, au contraire, les couleurs douces seront bienvenues, le bleu clair notamment, parce que c'est le ton qui se rapproche le plus du blanc sans en avoir la crudité. On achèvera ainsi de blanchir celle-ci, et l'on adoucira dans l'autre sa légère pâleur et l'altération momentanée de ses traits, en les accompagnant d'une couleur presque évanouie.

Il en est de même pour les blondes, je veux dire que la théorie commune doit souvent fléchir en ce sens qu'il faut traiter la grâce, tantôt par les contraires, tantôt par les semblables. Nul doute qu'en thèse générale la douceur des blondes, qui peut aller jusqu'à la fadeur, ne demande quelques oppositions, quelques rehauts. Si le blond est doré, s'il est ardent, qu'on l'accompagne sans hésiter de la complémentaire : un chapeau de velours pensée, une touffe de violettes dans les cheveux, une robe lilas foncé, iront à merveille. Il est aussi une couleur qui sied à toutes les rousses, c'est le vert d'une intensité moyenne. Si le blond est tendre et frais, le rouge nacarat, le rouge caroubier, le rouge rubis, en feront valoir la fraîcheur et le tendre, moitié par analogie, moitié par contraste. Le rouge n'est donc pas uniquement « le fard des brunes, » selon la formule familière : il entre aussi dans la parure des blondes. On en peut dire autant du jaune, que nous avons vu porté à ravir par certaines blondes. Mais dans ce cas le jaune doit être assorti au ton le plus clair des cheveux, et il est indispensable qu'il soit assaisonné d'une teinte qui tranche.

Cherchons maintenant quelles couleurs s'assortissent aux cheveux châtains, aux cheveux cendrés et aux carnations qui naturellement y correspondent. Les femmes qui sont placées, pour ainsi dire, dans les demi-teintes de la couleur, peuvent s'accommoder également de ce qui plaît aux brunes et de ce qui agrée aux blondes, à la condition que les tons du vêtement et de la parure seront chez elles modérés en proportion du degré de chaleur que présentera leur teint. Le jaune pur, le rouge violent, messiéraient au châtain, même foncé; mais les tons rompus, le jaune pâle, le maïs, le rouge capucine, le bleu turquoise, le bleu lumière, rentreront dans le caractère moyen de ces colorations naturelles. Le châtain clair admet les couleurs assorties aux blondes, avec un peu moins de franchise dans le ton. Quant aux personnes qui ont les cheveux cendrés, la peau à l'avenant, les yeux bleu de mer, les yeux glauques, leur douceur fine et profonde demande des teintes à demi chaudes avec des rappels de gris neutre ou des coupures de bleu tendre. Le velours noir les blanchit sans rien ôter à la distinction et à la finesse qui sont les

qualités de leur teint, et les perles forment dans leur parure une consonnance heureuse, pourvu qu'on en relève le ton froid par quelque haute et savoureuse couleur, concentrée dans un petit espace, comme celle d'un grenat ca bochon, d'un rubis, d'un bijou d'or.

Mais ce chapitre des couleurs n'est pas épuisé. Nous aurons bientôt à y revenir.

## DE LA COIFFURE.

### VI.

### DE TOUS LES ARTS QUI FONT L'OBJET DE CET OUVRAGE, LA COIFFURE EST UN DE CEUX QUI DEMANDENT LE PLUS DE DÉLICATESSE ET DE GOUT.

Oui, c'est un talent qui exige bien du goût et bien de la délicatesse que celui du coiffeur, et il avait raison, le sieur Lefebvre, lorsqu'il disait dans un discours prononcé publiquement à Paris, en 1778 :

« La coiffure est un art... Modifier par des formes agréables de longs « filaments dont la nature semble avoir voulu faire un voile plutôt qu'une « parure, assurer à ces formes une consistance dont ne paraît pas sus- « ceptible la matière qui les y assujettit, donner à l'abondance une dispo- « sition régulière qui fasse disparaître la confusion, et suppléer à la « disette par une richesse qui trompe l'œil le plus clairvoyant ; combiner « les accessoires avec le fond qu'ils doivent adoucir ou relever; soutenir « une figure délicate par des tresses légères, en accompagner une ma- « jestueuse par des touffes ondoyantes, sauver la rudesse des traits ou « des yeux par un contraste et quelquefois par un accord réfléchi, opérer « tous ces prodiges sans autre ressource qu'un peigne et quelques poudres « diversement colorées, c'est là sans doute ce qui caractérise essentielle- « ment un art.

« Il faut que le coiffeur, à l'aspect d'une physionomie, devine tout « d'un coup le genre d'ornement qui lui conviendra. Il faut qu'une « femme en paraissant coiffée comme toutes les autres le soit cependant « plus à l'air de son visage : par conséquent, il n'y a pas de toilette où « l'artiste ne renouvelle le plus difficile des prodiges de la nature, celui « d'être, dans ses productions, toujours uniforme et toujours varié... »

Tout cela est vrai, et Diderot lui-même, Dieu me pardonne, n'aurait pas mieux dit. La chevelure a tant d'importance dans la figure humaine que c'est en grande partie à l'arrangement des cheveux que tiennent

la grâce d'une tête féminine et la ressemblance d'un portrait d'homme. Commençons par l'homme, dont la coiffure est de beaucoup la plus simple.

## VII.

### LA COIFFURE DE L'HOMME NE DOIT PAS ÊTRE CONSIDÉRÉE COMME UN ÉLÉMENT DE BEAUTÉ, MAIS COMME UN DES ACCENTS DU CARACTÈRE.

Quoique, dans l'histoire, la coiffure masculine ait pu donner lieu à des interprétations différentes, et que les peuples y aient attaché différentes significations, on peut déterminer par le sentiment les diverses nuances de caractère que présentent la coupe et la tournure des cheveux de l'homme.

Pour nos rudes ancêtres, la longue chevelure était une marque d'honneur, un signe de liberté, et c'est bien ainsi que le comprenait Jules César lorsqu'il faisait couper les cheveux des Gaulois vaincus, comme pour leur infliger la censure infamante du ciseau romain. Il y a quelque chose, en effet, qui accuse la simplicité et l'indépendance des peuples primitifs et qui les rend semblables aux chevaux à tous crins, dans une chevelure qui a librement poussé et qu'on laisse flotter au vent. Mais la tonsure volontaire ne saurait avoir rien d'humiliant, et il est incontestable qu'elle donne un air d'austérité, de tenue, d'attachement à la règle, et qu'étant tout le contraire de l'habitude féminine, elle a par cela seul un caractère viril. Comment concevoir Brutus autrement qu'avec des cheveux courts et drus, tel que l'antique nous l'a représenté? La tête rase ajoute au zèle méthodique dans la physionomie du quaker, et à l'intrépidité dans celle de nos zouaves; elle accentue aussi la hardiesse du corsaire qui ne veut ni être pris ni être sauvé par les cheveux.

Les cheveux courts, au surplus, s'accordent également bien avec la barbe et avec le menton rasé. Lorsque François Ier, voulant cacher une cicatrice, ou peut-être pour corriger l'épaisseur de son masque élargi, laissa pousser sa barbe, il sentit la nécessité de se faire accourcir les cheveux, et, en les couvrant d'une toque de velours noir ornée d'une plume, il parvint à se composer une tête qui put avoir une certaine grâce, au moins de profil, comme la peignit Titien. Il est donc plus convenable de porter les cheveux courts avec la barbe, pour donner du jour à la partie supérieure de la tête, au dessin des yeux et des sourcils, aux dé-

veloppements du front, et aussi pour mettre en évidence la forme du crâne, si elle n'est pas disgracieuse et mal pondérée. Sous le règne de Henri IV, où toutes les variétés de la barbe se produisirent, car on la



BRUTUS, D'APRÈS L'ANTIQUE.

taillait carrée, ronde, en éventail, en queue d'hirondelle, en feuille d'artichaut, la barbe se portait avec des cheveux relativement courts.

Par une raison analogue, la longueur des cheveux exige la disparition de la barbe. Il n'est guère qu'un vieillard vénérable comme l'était Léonard de Vinci, lorsqu'il vint en France, qui puisse porter à la fois les cheveux longs et la barbe longue. Au temps de Louis XIII, les courtisans qui étaient vieux ou rasés furent contraints de s'affubler d'une perruque, ou suivant le mot employé alors, d'un *coin*. Quand se déploya la majesté emphatique de Louis XIV, personne ne voulut porter des *cheveux de son cru*, comme dit Molière. Il était bien naturel, au surplus, que le roi imposât ses volontés à la mode, quand il prétendait les imposer à la conscience. On vit alors s'étaler sur « de vastes rhingraves » des perruques brunes et surtout des perruques blondes qui étaient fort goûtées. Elles cadraient sans doute assez mal avec les vives allures de la jeunesse, mais il faut convenir qu'elles prêtaient quelque dignité aux personnes graves et d'un âge mûr; de même qu'aujourd'hui encore

elles prêtent un air respectable au *speaker* des Communes et aux présidents des cours de justice, en Angleterre.

Les magistrats des anciens parlements, les ministres d'État, le prévôt des marchands, les échevins, les baillis, avaient une autre tournure, sous la perruque à marteaux, que les conseillers, les juges, les fonctionnaires de nos jours, lorsqu'on les voit figurer sur leurs siéges, avec leurs cheveux plus ou moins soignés, plus ou moins pauvres, tantôt mala-



SARGON, ROI D'ASSYRIE.

droitement hérissés, tantôt coupés sur la tempe en lames de sabre, tantôt ramenés en poignard, quelquefois rêches ou en un désordre ridicule. Pour quiconque doit jouer un rôle dans une cérémonie publique ou remplir publiquement une haute fonction, il serait plus digne de porter une coiffure d'ordonnance, comme on porte une toque de conseiller ou un

chapeau à la française, que de s'abandonner au hasard du peigne, au caprice de la brosse ou à la fortune d'un arrangement qui, à l'insu du personnage, peut être accidentellement grotesque.

Sur les théâtres ou l'on jouait Eschyle et Sophocle, Plaute et Térence, l'acteur avait un masque tragique ou comique, accompagné d'une chevelure postiche à l'avenant, afin que l'expression voulue par le poëte ne fût pas altérée par les accidents de la physionomie individuelle, et que le caractère permanent du personnage fût conservé.

Dans la sculpture égyptienne, comme dans la statuaire éginétique, les dieux et les héros ont les cheveux de devant divisés en mèches très-fines, roulées en spirale, et les cheveux de derrière ondulés légèrement et pincés au fer. Cette régularité communique aux figures un caractère solennel, hiératique et sacré. Cela peut se dire également de ces majestueuses barbes des rois assyriens, dont nous avons tant de modèles dans les musées du Louvre et du British-Museum. Mais, sans remonter si haut, la coiffure a suffi dans les temps modernes à distinguer les partis qui divisaient des peuples entiers en matière politique ou religieuse, comme, par exemple, les Têtes-rondes et les Cavaliers, à l'époque de Cromwell, et plus tard les quakers relâchés et les quakers rigides.

Il faut y insister : les cheveux et la barbe sont expressifs, beaucoup plus expressifs qu'on ne pense, dans la physionomie de l'homme. Aussi le peintre, le sculpteur, doivent-ils apporter le plus grand soin à conserver la toilette des cheveux, à en saisir le mouvement, la tournure, l'expression. Ingres y fut toujours très-attentif. David d'Angers y excellait. Dans cette suite de quatre cents médaillons qui est une des merveilles de la sculpture française, il observa ou il inventa autant de chevelures qu'il avait de têtes à modeler. Il s'y montra un coiffeur de génie. Jamais le tour imprimé aux cheveux ne fut entre les mains d'un artiste un aussi puissant moyen de redoubler l'expression.

Quelle différence, en effet, d'une tête coiffée avec sentiment, à la même tête lorsque la chevelure en est livrée au hasard ou arrangée à contre-sens ! Il se peut, sans doute, que le naturel soit admirable à ce point qu'il n'y faille rien changer. C'est ainsi que le désordre des cheveux caractérisera la distraction perpétuelle d'un savant, toujours plongé dans ses problèmes, comme le fut Ampère : laissez-le coiffé par la confusion. Ne touchez pas non plus à ces cheveux réfractaires qui indiquent l'orgueil intraitable d'un Ingres; ne touchez pas à ces cheveux incultes qui dénotent la rudesse d'un paysan du Danube ou le sans-gêne hypocrite d'un courtisan en gros souliers. — Un jour que nous parlions à

David d'Angers de son talent prodigieux pour coiffer ses modèles, il alla prendre vivement dans un tiroir un médaillon de Kléber, et vint nous le montrer en disant : « Voyez : sa chevelure rayonne comme le masque du soleil. »

Chaque jour il nous arrive de ne plus reconnaître nos amis quand ils ont coupé leurs cheveux d'une façon qui ne leur est pas ordinaire, quand ils ont rasé ou laissé croître leur barbe contrairement à leurs habitudes. Cela prouve combien ces ornements naturels influent sur la physionomie de l'homme et se gravent dans la mémoire. Il y a telle figure qui annonce de la résolution rien que par les allures de la moustache; mais la moustache n'a tout son accent que lorsqu'elle est isolée. Si elle est accompagnée des autres parties de la barbe, elle perd son originalité, elle cesse d'être un signe frappant de la volonté ou de l'humeur. Pour peu qu'elle soit retroussée, comme au temps de Callot, la moustache a un



air de fierté qui a été si bien senti, qu'elle devint, sous Louis XIV, le privilége des corps d'élite, dans l'armée du roi, et que, sous le règne des Bourbons restaurés, lorsqu'on voulut faire revivre parmi les troupes françaises le ressouvenir de leur ancienne constitution aristocratique, il ne fut permis qu'aux officiers de porter moustache.

Elles sont nombreuses les variétés que cet accessoire introduit dans l'expression du visage. Molière, à l'exemple du roi, ménageait sur sa lèvre supérieure un mince filet de moustache, laissant voir tout le dessin de sa bouche affectueuse, épanouie, et il suffisait ainsi de quelques coups

de ciseaux et de rasoir pour donner une forme extérieure à la finesse de son génie, à cette raillerie sans amertume, à cette bonté supérieure qui le caractérisaient. De nos jours, Eugène Delacroix se taillait une moustache à la Molière, et sur son visage passionné, ravagé, c'était comme un vif coup de pinceau qui répétait l'expression de ses yeux petits et bridés, perçants et noirs.

Si elle pousse naturellement, la moustache est toujours une indication du tempérament viril. Il n'arrive jamais, ou il arrive bien rarement qu'elle soit hérissée, *hirsuta*, chez les hommes doux et méditatifs, et il est bien rare aussi qu'elle soit arrondie, rentrée en elle-même ou bouclée avec douceur chez les hommes rudes, nés pour la contradiction et le combat. La raffiner en pointe, comme on le fait aujourd'hui, soit par esprit de pure imitation, soit par courtisanerie, c'est se procurer une expression factice et momentanée, puisque les pointes ne peuvent se maintenir affilées sans un cosmétique visible et bientôt fondu.

Mais combien d'autres changements peuvent apporter les ciseaux dans la tête masculine! La face est-elle développée en largeur, on peut l'allonger par une royale qui se prolongera jusqu'à dépasser le menton. Le masque est-il un peu trop effilé, il est facile d'en modérer la longueur en écartant d'un coup de peigne des touffes de favoris. Le soin qu'on prend de soi-même est une manière de politesse envers les autres : c'est ainsi que beaucoup de personnes réservent à l'action du rasoir une partie de leur barbe, afin de concilier la liberté de leur toilette avec un air de propreté et de tenue. Il en est qui, en se rasant le menton et en laissant avancer une pointe de barbe vers les coins de la bouche, marquent une intention de recherche, et obtiennent quelquefois dans leurs traits une signification qu'ils n'auraient pas eue.

Sous la Restauration, il était de mode parmi les ultra-royalistes de couper ses favoris à la d'Ambray, c'est-à-dire de les raser, comme le chancelier d'Ambray, jusqu'à la hauteur du trou de l'oreille, et de les faire pousser en ligne courbe sur les pommettes. Cette espèce de sourcil inférieur relevait certaines physionomies et leur prêtait du piquant. Nous avons vu Berryer, le célèbre orateur, conserver toute sa vie une mode déjà bien surannée, non pas seulement parce qu'elle était un archaïsme politique, mais parce qu'il affinait ainsi et rendait plus distinguée sa figure ouverte, couperosée et forte, dont le caractère était celui d'une expansion facile et d'une populaire générosité.

Il ne faut donc pas oublier ce qu'il y a d'expressif, encore une fois, dans la coupe de la barbe, de la moustache, des favoris et des cheveux.

Taillés carrément sur le front, les cheveux manifestaient au xv^e siècle, parmi les contemporains de Périnet Leclerq, les opinions et l'humeur des *Malcontents.* Longs et tombants sur l'épaule, ils ajoutent de la douceur et de l'onction à la figure d'un Bernardin de Saint-Pierre, et ils forment une consonnance morale avec la vertueuse bonhomie de Francklin. Relevés et rejetés en arrière, ils disent l'enthousiasme d'un poëte comme Schiller. Rabattus simplement sur le front, ils expriment l'exaltation



BERRYER.

tranquille ou concentrée d'un fanatique comme Saint-Just. Pendant la Révolution française, les patriotes tenaient leurs cheveux courts et ils avaient abdiqué la poudre, un seul excepté, le chef de la Montagne, et il fallut à celui-ci bien du courage pour oser se présenter dans les clubs avec cette coiffure correcte, rangée, peignée, poudrée avec soin, qui certifiait en lui « un homme réglé dans sa vie, dans ses haines et dans ses desseins », tel que l'a peint d'un trait le plus jeune des historiens de la Révolution.

Sous le Directoire, les mœurs devenues licencieuses et les sentiments d'une réaction pleine de fiel se trahirent par des cheveux nattés qu'on relevait sur la tête à l'aide d'un peigne, et par des *oreilles de chien* qui semblaient une ironie des Incroyables à l'adresse des Jacobins vaincus. Il n'était pas jusqu'à nos intrépides hussards qui ne fussent condamnés à se coiffer comme des femmes, avec ces tresses retroussées sous le cha-

peau, qu'on appelait des *catogans*. Mais bientôt, au milieu de cette société efféminée, en cheveux longs et en nattes, on vit paraître un

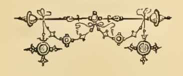


BONAPARTE, CONSUL

Corse « aux cheveux plats, » un faux Brutus, dont la tête bilieuse et consulaire allait se couronner du diadème qu'avaient porté jadis les rois chevelus.

CHARLES BLANC.

(*La suite au prochain numéro.*)



# PRUD'HON

## SA VIE, SES ŒUVRES ET SA CORRESPONDANCE [1]

---

### CINQUIÈME PARTIE

(1812 à 1823)

### XVIII.



On peut regarder l'époque à laquelle nous sommes parvenus comme la plus importante, et, à bien des égards, comme la plus heureuse de la carrière de Prud'hon. Les années ne lui pesaient pas encore ; il était à ce moment unique et à l'ordinaire bien court où l'imagination possède toute sa puissance et sa fécondité, l'âme toute sa chaleur, et où ces hautes et dominantes facultés de l'artiste sont servies par des forces intactes et par un savoir qui s'est accru pendant une suite de laborieuses années. C'est en effet de 1808 à 1814 qu'il fit les quatre tableaux que l'on doit tenir pour ses chefs-d'œuvre en peinture, la *Justice divine*, l'*Enlèvement de Psyché*, *Vénus et Adonis*, et le *Zéphire qui se balance*. Son talent est à son apogée et, sans aller plus loin, on peut jeter un regard d'ensemble sur la route déjà longue qu'il a parcourue, déterminer les grands traits de sa manière et expliquer ses procédés d'exécution, qui désormais ne varieront plus.

1. *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. II, p 377 et 495, et t. III, p. 14, 152, 214, 329 et 418.

Dès sa jeunesse, Prud'hon a fait quelques dessins, quelques aquarelles, quelques miniatures, un ou deux tableaux même qui nous sont restés. Mais ces ouvrages ne nous intéressent que parce qu'ils marquent ses premiers pas; ils se distinguent à peine de ceux de beaucoup d'artistes du même temps, dont les noms sont à peu près oubliés. Prud'hon s'ignorait encore lui-même. Il s'est conformé à l'enseignement de Devosge, il a suivi les exemples qui ont d'abord frappé ses yeux. David a commencé à peindre dans le style de Vien. Les premiers essais de Prud'hon rappellent les maîtres faciles de la fin du XVIIIe siècle. L'aquarelle que possède M. Pelée, où l'on voit une jeune fille agenouillée près d'un autel sur lequel l'Amour tient un cœur enflammé; les deux dessins relatifs à l'histoire de Psyché qui appartiennent à la même personne, et que Prud'hon envoya de Dijon à son àmi Fauconnier, présentent le dessin rond et incertain, le modelé bouffi, les draperies chiffonnées et cassées qui caractérisent la manière de Boucher, de Fragonard et de Vanloo. Mais ce style décoloré, sans caractère, sans pensée, sans sentiment, n'est pas le sien. C'est le bégayement et non la parole de l'artiste.

Prud'hon va à Rome. David y était allé avant lui. Que l'auteur des *Horaces* et des *Sabines* ait bien ou mal compris l'antiquité et Raphaël, peu nous importe ici : il en était revenu Romain. Géricault y séjourne à son tour, et l'analogie de sa nature avec celle de Michel-Ange était telle, que ce génie si personnel et si fortement trempé cependant resta préoccupé des formes du grand Florentin, dont il revêtit ses conceptions les plus individuelles. Chez Prud'hon, rien de pareil. Durant les trois années qu'il passe à Rome, il ne produit pas : il étudie silencieusement et se recueille. Il voit Corrége, Léonard; mais, malgré des rapports bien évidents qui existent entre eux et lui, il ne songe pas à les imiter. Je ne veux pas essayer de sonder ni d'expliquer cette éducation latente et mystérieuse qui se fit dans l'âme de l'artiste. Mais les faits sont là. A son retour, il est transformé et il parle une langue que personne ne lui a montrée. Son style s'est agrandi, élevé; son dessin a pris de la précision, de la finesse, une élégance soutenue; son instinct de compositeur s'est développé d'une manière inattendue; son originalité, dont ses premiers essais portent à peine une légère trace, s'accuse de la manière la plus nette et avec une puissance inouïe dans des dessins qui sont des œuvres achevées : la *Cérès, Joseph et Putiphar, l'Amour réduit à la raison, le Cruel rit des pleurs qu'il fait verser.* Du premier coup il est lui-même : un artiste dont le cœur déborde, chez qui la sensibilité domine, qui comprend la grâce plus que la force, et qui cherchera à exprimer par des moyens nouveaux et très-particuliers ce que sent son cœur plutôt que ce

que pense son esprit. C'est son cœur, en effet, qui fut le principal auteur de ses œuvres et le maître de sa main. Cet homme si doux, d'un caractère si affectueux et presque féminin, ne subit jamais aucune pression étrangère. Le monde dans lequel il vit, l'école si puissante, si impérieuse, si redoutable qui l'entoure, l'administration qui pèse sur lui, n'eurent aucune influence sur ses conceptions pittoresques, ni sur la manière dont il les exprima dans ses dessins et dans ses peintures. Il était sourd aux railleries, aux critiques, aux clameurs : il n'écoutait que son sentiment personnel et profond. La sensibilité est la loi, le ressort délicat, mais tout-puissant de son talent.

C'est cette exquise sensibilité qui domine en effet dans toutes les œuvres de Prud'hon. Nous la trouvons déjà dans ces petits dessins : têtes de lettres, illustrations, où il se conforme avec tant de souplesse aux nécessités de la gravure, qu'il exécute avec une précision, une adresse incroyables, au moyen de la sépia, de la plume, du crayon, en indiquant jusqu'aux tailles et aux points que le burin n'a plus qu'à copier sur le cuivre. Elle se montre avec plus d'évidence encore peut-être dans ses plafonds du Louvre, dans ses décorations de l'hôtel de Rothschild et dans les importantes peintures dont nous avons parlé, et, lorsqu'on se place en face de son œuvre, devant ces manifestations si nombreuses et si diverses de son talent, on est frappé de l'extraordinaire unité qui règne dans le sentiment, les formes et l'exécution de tout ce qu'il a créé. Mais cette sensibilité qui ne lui dicte que des images gracieuses, ces conceptions si pures et si voluptueuses à la fois, ces scènes amoureuses où la femme se montre dans toute la grâce de sa première fleur et dans sa vénusté ardente et chaste, ne pouvaient s'exprimer que d'une manière toute particulière et par des moyens appropriés à ce genre de sujets. Il ne faut pas se le dissimuler : inépuisable comme compositeur, ce n'est pas par la puissance ni par la variété que se distingue l'organisation de Prud'hon. Ce rêve de la beauté féminine qu'il poursuit sans cesse, cette belle fille d'Ève qui se présente à ses yeux sous un type admirable, mais uniforme, avec le même corps, les mêmes traits, les mêmes airs de tête, résume tout pour lui. Il n'a jamais exprimé la forme virile d'une manière complète. Il n'a réussi sur ce terrain que dans les figures de jeunes gens et d'enfants, qui rappellent toujours sa constante préoccupation. Aussi cette nature plus sensitive que forte n'a-t-elle jamais possédé, comme les maîtres énergiques, comme les grands dessinateurs, les Michel-Ange, les Raphaël, les Mantegna, les Rubens, les Holbein, la faculté d'écrire les passions dans les formes et de les graver profondément dans les traits du visage.

Son instinct naturel lui est venu en aide. Il a compris, par une sorte d'intuition de génie, qu'il tournerait la difficulté au moyen du clair-obscur appliqué non pas au tableau, comme l'a fait Rembrandt, mais au mode particulier d'éclairer les figures.

Si l'on considère avec quelle constante uniformité dans ses dessins, aussi bien que dans ses peintures, Prud'hon emploie la plume, la sépia, le crayon ou la brosse pour produire ces grandes parties d'ombre qui laissent une partie des figures dans une indécision pleine de charme et de mystère; si l'on remarque avec quelle persistance il se sert des jours venus d'en haut pour établir deux plans parfaitement distincts, l'un formé par les surfaces qui peuvent accepter la lumière, l'autre par celles qui la refusent, de manière à obtenir ces nombreuses demi-teintes, ces contours noyés, cette atmosphère voilée, féerique, ces grandes enveloppes des orbites qui donnent aux yeux de ses femmes une expression si voluptueuse et si tendre, ces ombres qui marquent les coins de la bouche et déterminent le sourire faunesque que Léonard exprimait avec tant de force et de charme, on reconnaîtra qu'aucun artiste n'a trouvé une langue plus appropriée, plus capable de rendre avec exactitude son sentiment.

Voyez-le à l'œuvre; il n'est pas difficile de surprendre dans ses admirables dessins sa pensée dominante qui s'accuse dès les premiers coups de crayon. Sur son papier d'un bleu pâle, dont les parties réservées formeront les demi-teintes, il place de suite non des contours, mais une large ébauche des plans de lumière en craie blanche, des plans d'ombre à la pierre noire. D'emblée, c'est l'effet qu'il cherche, et, quoique la forme soit à peine indiquée dans cette simple et grossière ébauche, sa figure est aussi vivante, aussi passionnée que lorsque, après l'avoir terminée avec les soins les plus minutieux et tous les raffinements de son pinceau, il en aura fait un chef-d'œuvre. Que l'on se souvienne non-seulement de ses admirables dessins d'ensemble de la *Justice divine* ou de la *Psyché*, mais de tous ceux qui remplissent les portefeuilles des amateurs.

La manière de peindre de Prud'hon était aussi très-différente de celle de ses contemporains, et les nombreux tableaux inachevés que nous possédons nous permettent de suivre son exécution dans tous ses détails [1].

1. Prud'hon procédait avec beaucoup de méthode. Il faisait d'abord un léger croquis, puis un dessin d'ensemble, une esquisse peinte, les études pour chacune des parties du tableau, enfin la grisaille. Il employait beaucoup de toile. Lorsqu'il était mécontent de son ébauche, au lieu de la reprendre et de la corriger, il recommençait à nouveaux frais. C'est cette manière de faire qui explique le grand nombre de peintures inachevées qu'il a laissées.

David et ses élèves procédaient en rapprochant, en juxtaposant les tons sans les fondre. Prud'hon préparait sa toile en grisaille sans aucun mélange de jaune ou de carmin. Il reprenait à plusieurs fois cette ébauche et en colorait les différentes parties. Lorsqu'il avait amené son tableau au ton voulu, il le terminait par de nombreux glacis qui lui donnaient cette douceur, ce moelleux, ce vaporeux qu'il recherchait. Cette méthode a de graves inconvénients. Les dessous reparaissent souvent sous les glacis : de là l'aspect blafard, crayeux de la plupart des tableaux de Prud'hon, sur lesquels le temps a agi d'une manière très-fâcheuse. Ce n'est du reste pas uniquement à cette préparation en grisaille et à l'abus des glacis qu'il faut attribuer l'état de dégradation de quelques-uns de ses plus beaux ouvrages. Hélas! comme le grand Léonard, Prud'hon était un peu alchimiste, et il se préoccupait de technique beaucoup plus qu'il ne l'eût fallu. A l'exemple de la plupart des artistes du commencement du siècle, il employait beaucoup le bitume et, en outre, des pommades[1] de sa façon, qui, dans les ombres surtout, ont noirci et craquelé sa peinture. Du reste, Prud'hon n'ayant qu'une manière de sentir et qu'une manière conventionnelle (si naturelle qu'elle lui fût) d'exprimer ce qu'il sentait, il a dû, par une pente fatale, arriver à l'exagération de ses moyens, de son système. De là, dans les dernières années de sa vie, l'abus des demi-teintes grises, des deux plans, des ombres forcées que l'on remarque, par exemple, dans son *Christ en croix*.

Mais, au moment qui nous occupe, Prud'hon gardait encore une juste mesure. *Vénus et Adonis*, ainsi que le *Zéphire*, qui parurent aux Salons de 1812 et de 1814, sont au nombre de ses plus parfaits ouvrages.

La chute de Frochot, brutalement congédié après la conspiration de Mallet, ne fut pas, à mon sens, un malheur pour Prud'hon. Elle mit fin à ces commandes officielles, à ces travaux éphémères qui, sans aucun profit pour la gloire du peintre, occupèrent en partie dix des meilleures années

1. Voici la recette de la pommade de Prud'hon. Il va sans dire que je la donne comme une simple curiosité et en recommandant bien formellement aux peintres de ne s'en pas servir :

« Un quarteron de mastic en larmes que l'on fait fondre dans de l'esprit-de-vin. Quand il est fondu, on le passe à travers un linge bien fin ; après, on le lave dans plusieurs eaux jusqu'à ce que l'eau ne soit plus blanche, en le pétrissant bien. Ensuite on le fait fondre dans l'huile en y ajoutant un quart de cire vierge.

« Combiner la quantité d'huile propre à produire une gelée qu'on broie pour pouvoir s'en servir.

« Quand on a fait l'opération avec l'esprit-de-vin, il faut faire fondre avec l'huile au bain-marie.

« Cette pommade doit être faite avec précaution. »



D'APRÈS UNE ESQUISSE

LE RÉVEIL

Cabinet de Mgr le Duc d'Aumale

Imp. A. Salmon, Paris

de sa vie. Le préfet de la Seine avait été utile à l'artiste : il l'avait deviné, aidé, mis en vue. Prud'hon était maintenant suffisamment célèbre pour voler de ses propres ailes. D'ailleurs, malgré son apathie naturelle et son indifférence pour les arts, Marie-Louise l'aimait et le protégeait. C'est elle qui lui commanda, en 1810, le tableau de *Vénus et Adonis*.

Dans une note autographe que l'on possède, Prud'hon explique lui-même le sujet de cet ouvrage. « Au milieu d'une forêt ombreuse, dit-il, Vénus, assise sur un tertre, retient Adonis près d'elle par le charme de ses caresses ; le jeune chasseur, enivré, paraît oublier qu'il veut partir ; au bord de l'eau, sur le devant, un Amour tient deux chiens en laisse ; plus loin, à l'écart, l'Amour livre au Plaisir un papillon, symbole de l'âme ; dans le lointain, plusieurs Amours courent à la chasse. » Avant d'adopter ce projet, Prud'hon avait fait une esquisse que possède M. Eudoxe Marcille, et qui passe avec raison pour l'un des chefs-d'œuvre du peintre. A l'égard de la composition, les différences qui existent entre les deux ouvrages ont peu d'importance. Dans l'esquisse, au premier plan, l'on voit deux Amours au lieu d'un, et dans le fond, à gauche, un Amour qui s'envole a été remplacé dans le tableau par deux colombes qui se becquettent. Ces légers changements méritent à peine d'être remarqués. C'est par le parti pris de l'effet que cette esquisse se distingue sérieusement du tableau. Ce petit tableau, où le peintre a pu se permettre des jeux de lumière qui n'eussent pas été de mise dans un plus grand ouvrage, est d'une exécution fine, souple, délicieuse. La couleur en est harmonieuse et brillante ; les deux figures, que les rayons passant à travers les feuillages obscurs viennent caresser de la manière la plus inattendue et la plus pittoresque, sont enveloppées dans une atmosphère chaude, transparente, ambrée; elles étincellent comme des joyaux dans l'encadrement sombre du fond. A ce point de vue de la couleur puissante, de l'exécution moelleuse et forte, Prud'hon ne s'est peut-être jamais autant rapproché de l'idéal qu'il rêvait. Cette esquisse est un vrai régal pour les yeux.

Dans le grand tableau, Prud'hon ne s'est guère écarté du programme qu'il s'était tracé; mais sa description ne donne pas une idée complète de la grandeur, de la noblesse, de la simplicité de cette belle composition. Le fond du paysage est d'un caractère superbe. A gauche, quelques fûts d'arbres élancés laissent voir les collines et le ciel éclairés des lueurs matinales; à droite, sont les massifs touffus et sombres de la forêt, sur lesquels se détachent en clair les deux figures. Vénus, à demi couchée sur une draperie rouge, la main gauche appuyée sur le genou d'Adonis, la droite près de son visage, la tête renversée, supplie son amant de ne la point quitter. Adonis, subjugué par le regard de la déesse, la regarde

avec plus d'admiration encore que de désir. Il semble qu'il n'ose toucher ni de la main ni des lèvres ce corps céleste. Sur le devant un Amour retient deux chiens de chasse; au second plan, deux autres Amours vus à mi-corps jouent avec un papillon; plus loin, et vers le milieu de la toile, des colombes se caressent. Les différentes parties de cet ouvrage sont de valeur très-inégale. La figure de Vénus est une conception superbe, exécutée de main de maître, et sans la moindre défaillance. Nous avons dit que, dans l'esquisse, son corps est frappé par quelques rayons qui passent à travers le feuillage. Prud'hon a renoncé à un parti qui, appliqué à une scène qui se passe dehors et de jour, à un ouvrage d'aussi grande proportion, eût manqué de gravité, et il a placé en pleine lumière la déesse, dont la beauté sans tache et l'absolue nudité ne redoutent aucun examen. C'est à peine si quelques légères demi-teintes estompent la jambe gauche et le dessous du bras droit. Le corps, d'un type admirable, se développe en lignes souples et fermes, se modèle sans efforts et resplendit aux premières clartés comme une fleur qui vient de s'épanouir. La tête est adorable; son expression est indéfinissable : c'est à la fois l'ardeur, la tendresse de la femme, de l'amante et la chasteté de l'immortelle. La facture puissante, large, souple, sans manière d'aucune sorte, est d'une excellence que Prud'hon n'a pas surpassée.

La figure d'Adonis est moins heureuse. En consultant l'esquisse et le tableau, on voit que Prud'hon l'a beaucoup cherchée; mais elle dépare également les deux ouvrages. Le chasseur hardi, l'amant de Vénus, s'est transformé en un personnage d'opéra-comique. Dans l'esquisse, où à cause des petites dimensions il est plus acceptable que dans le tableau, le peintre lui a donné une tête qui n'a rien d'idéal et qui rappelle assez celle du criminel de la *Justice divine*; dans le tableau, la figure, allongée par un faux sentiment d'élégance, est conventionnelle, académique dans le plus mauvais sens du mot : elle pourrait être signée par Gérard aussi bien que par Prud'hon. L'exécution elle-même est mauvaise. Les ombres et les demi-teintes ont déplorablement noirci, et ici, comme dans tant d'autres peintures de Prud'hon, le bitume, la pommade, les glacis superposés se sont décomposés et ont fait leur œuvre.

Ce tableau devait orner un salon des Tuileries; mais la guerre de Russie étant survenue, l'impératrice n'en prit pas livraison. Il resta dans l'atelier de Prud'hon jusqu'à sa mort. A sa vente, il fut adjugé pour une somme modique à M. de Boisfremont, qui le céda au maréchal Gouvion-Saint-Cyr. Celui-ci le conserva pendant quelques années dans son châ-

teau de Villiers, près Neuilly, et son fils le vendit à M. Auguiot, qui le possède aujourd'hui [1].

La critique accueillit ce nouvel ouvrage avec une malveillance toute particulière. Jusque-là on avait regardé Prud'hon comme un peintre de talent, mais égaré, dont les fantaisies hétérodoxes ne tiraient pas à conséquence : on était rassuré par le mot prononcé par le maître : « Il faut le laisser faire. » Mais à mesure que la réputation de Prud'hon grandit, que le public s'abandonne davantage à la fascination qu'exerce l'enchanteur, les défenseurs habituels des doctrines de David s'alarment et changent de ton. Dans un article significatif, le rédacteur spécial du *Journal des Débats* relève avec une vivacité qui n'est pas dans ses habitudes et une aigreur qu'on ne peut se dissimuler les imperfections du tableau de Prud'hon, et cette fois l'écrivain dont nous avons eu l'occasion de faire remarquer la compétence et la mesure est injuste, car il insiste avec dureté sur les défauts, et il oublie de relever les rares beautés qui se trouvent dans cet ouvrage. Après un long préambule sur « Boucher, de ridicule mémoire », M. Boutard vient à l'appréciation de *Vénus et Adonis.* « Comme on peut le croire, dit-il, Boucher ne manqua pas d'imitateurs qui enchérirent sur ses défauts; mais ce qui contribua plus que tout le reste à la décadence de l'art, c'est que Boucher, comblé d'honneurs aussi bien que de richesses, fut élevé à la place de premier peintre justement dans le temps où sa manière de faire était devenue du plus mauvais exemple.

« Sans doute il n'y a point de tels malheurs à redouter dans le siècle de force et de sagesse où nous vivons; cependant je ne saurais me défendre de quelque crainte en examinant les ouvrages de M. Prud'hon, et lorsque je considère l'espèce de vogue dont ils jouissent. Je ne sais quels ont été les succès de la jeunesse de cet artiste, ni jusqu'à quel point il s'est jamais asservi à suivre la nature; mais il est certain que le premier ouvrage que j'ai vu de lui, le *Plafond de Diane*, était moins loin de cette voie que ce qu'il a fait depuis, et particulièrement cette année. Qu'on examine son tableau *Vénus et Adonis*, n° 742; certes, ce n'est point la nature, ce n'est point le modèle qui a fourni la taille fluette, le pied mignon et sans articulation de cette Vénus, non plus que la cuisse de cet Adonis, non moins languissant que langoureux; cette cuisse, disposée on ne pouvait mieux pour servir d'appui à l'autre figure, mais nullement pour

1. Ce tableau n'a été gravé qu'une fois au trait par Normand fils, dans le *Musée* de Landon. L'esquisse de M. Eudoxe Marcille venant de la collection Sommariva a été lithographiée par J. Boilly, et dernièrement, de la manière la plus remarquable et dans les dimensions de l'original, par M. Sirouy.

s'agencer avec le torse du personnage dont elle fait partie. Le petit Amour n'a point d'épaule, et par là toute la partie supérieure de son corps, fors la tête, est d'une exiguïté monstrueuse. Il n'y a rien non plus, je pense, de ce qui peut s'appeler beau dans les deux têtes du couple amoureux; je ne parle point, par conséquent, de l'expression et du caractère propres aux personnages, si bien connus cependant, que le peintre a voulu représenter. Puis ne sont-ce pas là précisément ces reflets du *rideau rouge*, ces figures *nourries de roses*, ces *fonds et ce paysage gris?* N'est-il pas bien évident que tout ici, couleur et dessin, est de caprice, le fruit des souvenirs vagues d'une nature mal choisie ou mal observée?

« Toutefois le pinceau a une légèreté, le jeu des ombres et de la lumière un certain effet, le tout ensemble une sorte de facilité qui peut séduire un instant..... En vain on se récrie sur le *flou*, le *ragoût*, le *fouillis* de ces tableaux; en vain l'on m'assure que c'est le vrai modèle des grâces : à mon sens, la grâce est en peinture inséparable de la correction du dessin, par la raison que dans la nature elle est inséparable de la beauté et l'un de ses attributs nécessaires. Je persiste à croire que la grâce n'est autre chose que la manière d'être et de se mouvoir naturelle à l'homme bien conformé..... [1]. »

Le mot d'ordre est donné; l'École est en péril. Cette idée singulière paraît être l'unique préoccupation des critiques grands et petits. Je trouve dans une brochure relative au Salon de 1812 quelques lignes qui concordent parfaitement avec l'article de M. Boutard. « *Vénus et Adonis.* — Pour tout autre que M. Prud'hon, dit l'auteur anonyme, ce tableau serait passable; mais son talent nous force à exiger beaucoup. Nous sommes obligés de lui dire qu'il a fait un pas rétrograde. Ici, mauvais dessin : les figures sont trop longues, mal posées, et la couleur rose et violette qui est répandue dans ce tableau est fausse et désagréable. Monsieur Prud'hon, quittez ce genre, ou vous deviendrez dangereux pour l'École [2]. »

Je rapprocherai de *Vénus et Adonis* trois ouvrages de genres bien différents, de beaucoup moindre importance et dont on ignore la date, mais qui me paraissent conçus dans ce même sentiment tendre et voluptueux. L'un, composition délicieuse qui ne fut, à ce que je crois, jamais exécutée en peinture, porte le nom de *Amour et Innocence*, et ne nous est connu que par un magnifique dessin très-achevé à M. le duc d'Aumale, un charmant croquis des deux figures à M. Eudoxe Marcille et

1. *Journal de l'Empire,* 23 novembre 1812. Signé M. B.

2. *La Vérité au Salon de 1812, ou Critique impartiale des tableaux et sculptures,* par une société d'artistes. A Paris, chez Chassaignon, libraire, rue Macon, n° 18. 1812. 44 pages in-12.

une grande gravure par Villerey. Il représente une fillette qui vient de puiser de l'eau à une source, et qu'un jeune paysan, qui l'a surprise et saisie par la taille, cherche à embrasser. Dans sa terreur, la pauvre enfant a laissé tomber sa cruche; elle se défend de son mieux contre les caresses de son rustique amant dont elle s'efforce de détacher les bras. Le champ du tableau me paraît trop vaste, mais le groupe est l'une des inventions les plus originales et les plus ravissantes que je connaisse. La figure de la jeune fille, en particulier, ajustée de la manière la plus élégante, est d'une grâce, d'une vénusté, d'une pudeur idéales. Jamais peut-être, pas même dans *En jouir* ou dans le *Premier baiser de l'Amour*, Prud'hon n'a exprimé la jeunesse avec plus de charme et la passion avec plus d'ardeur. C'est le plus brûlant de ses baisers. Le second est une demi-figure qui représente une bacchante [1]. Elle est vue de trois quarts, ses cheveux flottent sur ses épaules; elle tient une coupe de la main droite. Cette peinture, d'une excellente exécution, est admirable. Ces yeux enivrés, cette bouche souriante, tout cet ensemble poétique reste fixé dans l'esprit et dans le cœur comme les créations les plus enchanteresses de Léonard. Dans le troisième, la Volupté [2] est figurée par une jeune femme vue jusqu'à la ceinture. Le corps est tourné à droite; la gorge est nue; la tête baissée, inclinée vers la gauche, est enveloppée, ainsi que le col, d'une gaze légère. C'est encore un de ces rêves charmants où se complaisait l'imagination de l'artiste. Enfin Prud'hon nous a laissé le portrait en buste de son modèle de prédilection, de Marguerite. La tête est ravissante et le torse d'un galbe délicieux. Ce n'est qu'un dessin, mais il est exquis, et on doit au moins un souvenir à cette séduisante Marguerite qui a si souvent et si admirablement inspiré Prud'hon [3].

1. Ce tableau appartient à Mme Cottinet.

2. Lithographié par Aubry-Lecomte.

3. Ce dessin appartenait à M. His de La Salle, qui, si je ne me trompe, l'a donné à notre excellent graveur, M. Henriquel-Dupont. Il a été lithographié par Aubry-Lecomte. — Marguerite était très-célèbre par sa beauté. Le roi de Prusse la vit un jour dans l'atelier de Prud'hon et lui donna un billet de mille francs *pour ses papillotes*.

CHARLES CLÉMENT.

*(La fin prochainement.)*



# L'EXPOSITION DE BORDEAUX



Rien n'est plus intéressant que de voir avec quelle énergie et quelle intelligence la *Société des Amis des Arts* de Bordeaux cherche à maintenir les expositions actuelles au niveau conquis par les précédentes, et avec quelle activité elle voudrait encore en élever la moyenne.

Chaque année, le président de cette intéressante Société vient à Paris au moment du Salon et note soigneusement les œuvres que l'on peut avoir l'espoir de demander aux artistes, ou aux marchands, ou même aux amateurs. Il relève aussi avec scrupule le nom de tous les nouveaux venus qui marquent quelque talent; ceux-ci sont dès lors inscrits à demeure sur la liste des artistes invités, et la Société s'assure ainsi à elle-même des envois jeunes et variés.

Je pourrais citer plusieurs artistes de talent, et dont les œuvres sont maintenant cotées assez cher, qui ont été bien joyeux et bien flattés de vendre leur première toile à la *Société des Amis des Arts* de Bordeaux.

Pendant l'année, le vice-président, dont chacun apprécie l'actif dévouement, est en rapports personnels avec les artistes les plus distin-

gués. Enfin, au moment où les caisses d'envois vont être clouées, un membre de la Société — ces deux dernières années, le nouveau trésorier, M. John Saulnier, — vient en vérifier la qualité; et, en compagnie d'un de nos amis qui est tout dévoué à cette œuvre, il va faire une dernière tentative dans les ateliers retardataires ou chez les experts dont les relations marchent de pair avec le goût.

Ce n'est pas tout encore.

Malgré toutes ces précautions, malgré tous ces efforts, on ne peut plus guère espérer recueillir que des œuvres de commerce, plus ou moins estimables, mais d'un ordre nécessairement secondaire. La plus-value énorme des tableaux contemporains fait que les marchands n'ont chez eux les morceaux d'élite que pendant quelques jours. Avec la meilleure volonté, ils ne peuvent se dessaisir, pendant trois mois, de toiles que la concurrence fait monter à des prix pour lesquels, il y a dix ans, on se fût composé une galerie. Aussi, n'est-ce qu'à grand'peine qu'on obtient d'eux quelque grande machine décorative, signée d'un nom éminent.

Il est donc indispensable de solliciter les amateurs eux-mêmes, car il ne faut plus songer aux artistes. Dès qu'ils ont quelque réputation, — et un premier succès à un Salon suffit désormais pour les consacrer — leur atelier est assiégé. Les amateurs, les marchands, se relayent derrière leur chevalet. Tel paysagiste, que nous pourrions citer, a pour cinq ans de travaux devant lui. M. Corot n'a pas vu depuis trois ans sécher la couleur sur une de ces esquisses qu'il rapporte à la fin de l'automne et qu'il reprend pendant l'hiver avec une si admirable dextérité. Il a sur sa table un registre. On prend son tour, comme sous l'Empire pour les portraits de Gérard. Avec un peu de chance — les seules chances sont que les premiers inscrits meurent ou tombent en faillite — et avec la protection secrète d'un marchand de couleurs ou d'un modèle, on aura peut-être dans trois ans l'esquisse rêvée et promise!

Cette Société, qui sent cependant l'importance, pour l'éclat et l'enseignement de ses expositions, d'exhiber des morceaux exceptionnels, va frapper à la porte des amateurs. Mais l'amateur a mille affinités morales avec la fourmi : l'amateur n'est pas prêteur... C'est là son moindre défaut! Un remercîment bien tourné, consigné à la fin d'un rapport, n'est pas toujours pour lui une compensation répondant à l'ennui de laisser vides les parois de son salon et aux risques de voyage que courent les œuvres d'art. Cependant — la politique aidant — Bordeaux a vu pendant ces dernières années une belle portion des œuvres de Delacroix et de Troyon, et même la *Source* d'Ingres.

Cette année, deux amateurs bordelais, qui sont en train de former deux cabinets des plus importants en œuvres modernes, ont bien voulu former l'appoint. Cela se conçoit. Leurs chers tableaux sont à leur porte, et chaque matin ils peuvent, presque en pantoufles, aller les contempler et les surveiller.

Ces amateurs sont : M. Larrieu, député de la Gironde, et M. John Saulnier.

Je ne connais pas en détail la galerie de M. Amédée Larrieu. Je sais qu'il possède la brûlante esquisse de Delacroix, le *Boissy-d'Anglas à la Convention*. Nos lecteurs n'ont peut-être point oublié que je la leur ai signalée l'an dernier. Cette année, les prêts de M. Amédée Larrieu se bornent, je crois, à un original *Effet de clair de lune*, par Jongkind, et au *Puits de mon charcutier*, par M. Servin, dont la *Gazette* a publié l'eau-forte.

Quant à M. John Saulnier, ayant le plaisir d'être de ses amis, je connais à fond toutes les toiles énergiques ou charmantes de Delacroix, de Rousseau, de Corot, de Dupré, de Huet, de Troyon, qu'il a déjà recueillies. J'espère un jour leur consacrer dans la *Gazette* une étude spéciale. Aussi, ne ferai-je que signaler en peu de lignes ce dont il s'est dessaisi en faveur de ses concitoyens.

M. John Saulnier a prêté un Marilhat, le *Calme de la campagne*, *en été*. C'est une étude de la plus singulière précision : un étang limpide dans lequel se reflètent le ciel à peine mouvant, les herbes, les buissons et les arbres étagés d'un coteau qui monte en pente assez rapide. Le détail est cherché et rendu avec une attrayante sincérité, et l'effet général est bien celui que poursuivait l'artiste : une quiétude animée.

Auprès de ce Marilhat, dont les qualités sont tout à fait exceptionnelles, est suspendu un grand paysage de Troyon, un *Chemin*, non loin de la mer, et que suit un troupeau de moutons. C'est du Troyon très-sage, mais peu lumineux. M. Saulnier a chez lui un Troyon d'une plus grande année. Ce maître était moins fin paysagiste que robuste animalier.

Deux Théodore Rousseau se font opposition. L'un a pour titre, *Pâturage, après-midi d'automne*. Il résout, avec cette ténacité particulière à Rousseau, le même problème que s'était proposé Marilhat. Le choix d'une saison dont les colorations sont moins vertes et dont les souffles sont moins secs lui donne une tournure plus attendrie. Les horizons sont d'un éloignement vraiment prestigieux. Les terrains, les verdures, tout est très-« fait ». Ce tableau date de l'époque où Rousseau savait le mieux terminer son œuvre. — Mais qu'il savait bien esquisser aussi ! Cette *Sortie de forêt au soleil couchant*, que les habitués de l'hôtel Drouot ont revue

récemment dans la vente Edwards, est un de ses chefs-d'œuvre d'impression, de coloration, de dessin de premier jet. Théodore Rousseau m'a dit avoir peint en 1854 ce morceau saisissant par la grandeur du style et la beauté de la touche [1]. Un écrivain bordelais, que d'autres occupations absorbent malheureusement trop, M. E. Vallet, a écrit, dans le *Courrier de la Gironde*, cette page excellente à propos de cette *Sortie de forêt :* « Ce paysage est aussi beau qu'un Ruysdaël. Il a même un accent de passion et je ne sais quoi de spontané et de violent qui manquaient au maître hollandais. D'où vient la beauté de cette toile? De sa sincérité, de sa couleur, de son grand caractère. Tandis qu'ailleurs — je parle du plus grand nombre — on ne trouve guère que des intentions, de l'habileté ou des efforts qui n'arrivent pas à dissimuler les défauts du point de départ ou la vulgarité du sentiment, je rencontre ici un homme qui, doué d'un merveilleux sentiment de la nature, n'a qu'une pensée, rendre la nature comme il la comprend, et qui la rend sans manière, sans artifice, sans intention d'éluder la difficulté, sans préoccupation de nous plaire, mais avec une puissance d'intuition qui s'épanouit comme la séve des arbres vigoureux qu'il met en scène, qui éclate comme la lumière de ce ciel tourmenté qu'embrasent avec des reflets étranges les rayons du soleil couchant. Ces reflets donnent au tableau une grande partie de sa poésie, car la couleur a son langage et sa vie propre en peinture, indépendamment des objets qu'elle révèle ou qu'elle pare : elle chante, elle se plaint, elle sourit, elle murmure, elle crie, elle convainc, parce qu'elle est une émanation de la pensée de l'artiste et qu'elle correspond plus directement encore que le dessin aux sentiments divers éprouvés par l'âme humaine. Elle se répand, dans ce tableau, chaude, lumineuse, vaguement ardente, déjà voilée par les approches de la nuit, avec des nuances aussi justes que délicates, sur les rochers couverts de mousse, sur le chêne du premier plan, brisé par l'orage, et sur la végétation luxuriante du second plan, pour flamboyer, à côté des teintes les plus sombres, dans les profondeurs lointaines de l'atmosphère..... »

J'ai cité avec plaisir tout ce paragraphe, parce qu'il montre avec quelle finesse et quelle justesse les Arts peuvent être jugés par la presse bordelaise. Cette occasion d'apprendre en bon style à la foule à s'arrêter devant les œuvres de talent, à les étudier, à y pénétrer, à en savourer les qualités supérieures, est saisie avec avidité par les journalistes qui

1. Cette esquisse porte le titre *La Forêt au coucher du soleil* et le n° 78, dans la *Notice des études peintes par Théodore Rousseau, exposées au Cercle des Arts*, que j'ai rédigée en juin 1867, sous les yeux mêmes du maître, et qui a paru en un petit volume in-12.

prennent leur tâche à cœur. Ce n'est pas une des moindres parmi les hautes influences qu'exerce la Société.

Tous les critiques, il est vrai, n'ont pas cette hauteur de vues. Je pourrais couper, dans d'autres feuilletons, des jugements réellement déplorables portés sur cette *Forêt* et sur un Eugène Delacroix qui appartient aussi à M. John Saulnier, *Jésus endormi dans une barque, sur le lac de Génézareth, pendant la tempête.* Voilà bien longtemps, — voilà quarante-cinq ans, — que le procès d'Eugène Delacroix se plaide. Longtemps ses ennemis et ses amis ont pris la parole avec passion, avec violence, se renvoyant les plaisanteries amères, les épithètes injurieuses. Puis la nouvelle génération, déshabituée de ces luttes où l'école était plus engagée encore que l'artiste lui-même, la nouvelle génération a résumé le débat et porté un jugement qu'un avenir éloigné a seul le droit de casser ou de confirmer. On a fait la part, dans cet œuvre glorieux, de ce qui était supérieur et de ce qui ressentait la fatigue. Il n'est plus temps de nier avec moquerie ce dont on ne saisit pas nettement la signification passionnée, l'irrégularité intentionnelle. En face d'un tableau aussi dramatique, d'un ensemble aussi poétiquement hardi, d'une œuvre aussi puissamment colorée, il faut, ce me semble, ou se recueillir, ou passer respectueusement. Pour ma part, je ne connais point de traduction plus étonnante des versets du Nouveau Testament que cette barque qui va sombrer sous les coups des lames furieuses, que cette terreur des pêcheurs au choc subit d'une tempête surnaturelle, que cette figure divinement rayonnante du Jésus endormi dans ses vêtements flottants, que ces profils déchirés des montagnes de la rive lointaine! Certes, si la tradition chrétienne a trouvé, dans nos temps blasés et sceptiques, deux poëtes originaux et sonores, ces poëtes ont bien été Eugène Delacroix dans ses tableaux religieux et Victor Hugo dans sa *Légende des siècles.*

Mais il y a un mode de plaisanterie qui se fait toujours pardonner, parce qu'il est sans prétentions et sans amertume : c'est le croquis en charge. Cette exposition-ci a reçu de la caricature de vives et spirituelles bordées. Sous le pseudonyme de Jean de Dordogne, M. Charles Lallemand a publié, dans un petit journal illustré qui a pour titre *le Bordelais,* des séries de croquis comiques d'un sel très-fin : les trois numéros de ce *Salon comique* sont à collectionner. Les jeunes et les vétérans, les coloristes et les dessinateurs, tout le monde y a passé, et, j'en suis convaincu, personne ne s'en est formalisé.

Ce Salon est varié. Il paraîtrait excellent s'il était mieux rangé. Au risque d'attrister, mais non de décourager quelques dévouements, il faut répéter à la Société que son mode de classement est vicieux.

Mélanger les choses médiocres ou tout à fait faibles avec les bonnes est le sûr moyen de tuer l'effet de celles-ci. Or, outre que le jury se montre très-tolérant et qu'il accepte des toiles par trop insuffisantes, la commission de classement part d'un principe réellement faux : l'arrangement symétrique des bordures. A ce prix, des toiles d'une valeur réelle sont, ou dans l'ombre, ou tout en haut, tandis que les petits bouche-trou s'installent effrontément sur la cimaise. Le local se composant de trois galeries, il serait, ce me semble, indispensable de couvrir les murs de la salle d'entrée, obscure et incommode, de ce que l'on ne met que pour faire nombre; de réserver strictement la seconde aux artistes de second ordre, et enfin de grouper ce qui a réellement de l'importance dans la galerie du fond, dont le jour est superbe.

On pourrait encore suivre, après les premiers jours, l'exemple donné il y a quelques années par l'exposition de Lille, et changer de place les tableaux vendus en faveur de ceux qui n'ont pas encore trouvé acquéreurs. Rien de plus équitable et de plus pratique.

M[lle] Rosa Bonheur se rappelle décidément qu'elle est Bordelaise. L'an dernier elle a laissé au musée de sa ville natale une belle étude de *Renard dans un taillis,* pour une somme tout à fait insignifiante, eu égard à ce qu'elle vend ses œuvres. Cette année, elle fait mieux encore : elle a gracieusement offert à la Société, qui en a fait immédiatement don au musée, une superbe série de dessins aux trois crayons, d'après des *Chiens de meute.* Ces études sont d'un grand caractère. La coloration y ajouterait peu. La race est saisie dans ses principaux caractères. Ce sont des types bien choisis et admirablement bien rendus de ces limiers qui mènent le loup, comme nos zouaves montent à l'assaut, en faisant eux-mêmes « leur musique ».

Un grand tableau de son frère, M. Auguste Bonheur, orne le panneau qui fait le fond de la troisième galerie. C'est un souvenir des Pyrénées, qui a pour titre le *Chemin perdu.* Un troupeau dispersé garnit les premiers plans et fait épisode; l'œil suit de cime en cime la série onduleuse des pics. On espère que la municipalité fera l'acquisition de cette toile, dont les qualités sont frappantes.

Les paysagistes bordelais sont en bonne voie. Voilà enfin un groupe qui se dessine et s'accentue. M. Auguin marche en tête. Le musée de Saintes lui a acheté, pour un prix fort honorable, la plus importante de ses toiles. M. Auguin excelle à choisir un site poétique. Il n'est pas sans parenté avec Paul Huet. Sa palette est plus limpide. J'estime fort celui de ses tableaux où une roche d'un gris perlé se dresse, comme les assises à demi ruinées d'un rempart romain, sur un ciel d'un bleu franc; au pied,

une herbe drue, un rut qui coule paisiblement, étoilé de jaune par les fleurs des nénufars et rayé par le sillage que laissent en nageant silencieusement des canards sauvages.

M. Léonce Chabry s'est voué au bassin d'Arcachon. Il est bon que chaque coin de cette chère France ait ainsi son amant fidèle. Les études qu'y viennent chaque année peindre les artistes ont la tendresse d'un billet doux. Certes, M. Chabry met sur ses toiles beaucoup de sa fine et tendre nature. Je voudrais qu'il y étalât un peu plus de soleil. Mais que voulez-vous y faire? Si ces amoureux discrets aiment à se promener sur la plage charbonneuse en regardant miroiter le soleil sur l'eau lointaine, il ne faut point les troubler.

M. Cantegril, dont nous avons signalé les débuts hardis, commence par où l'on finit. Il compose et peint avec une assurance qui frise l'aplomb. Il est jeune encore ; on peut se hasarder à lui donner des conseils de maître d'école. Je voudrais le voir s'intéressant davantage au détail, Une barque noire sur une plage grise, une lune blanche dans un ciel bleu-noir, cela ne constitue des tableaux que lorsque l'on sait à fond ce qu'il faut éliminer comme superflu. Je me souviens souvent, en face des tableaux à effet qui pullulent aujourd'hui, de ce mot caractéristique dit par Corot devant l'un de ses paysages dont j'admirais la savante simplicité : « Monsieur, lorsque j'étais jeune et que je dessinais d'après la nature, je trouvais que mon crayon n'était jamais taillé assez fin. »

MM. Baudit, Pradelles, Faxon, n'ont pas perdu leurs qualités de terroir. Ils ont leur clientèle assurée.

Le New-Club a fait cette année quelques acquisitions. Je les aurais voulu plus importantes ou du moins d'un autre ordre. Ce n'est point avec de petits tableautins que l'on décore de grandes salles ; on les garnit, mais l'effet est sans grandeur. Le New-Club s'en apercevra quand il aura dépensé, en détail, quelques dizaines de billets de mille francs qu'il aurait pu localiser sur des toiles importantes. Le *Printemps* de Daubigny, de l'an dernier, ne valait-il pas mieux que les *Bords de la Meuse* ou *de la Tamise* acquis cette année? Le *Fou jouant aux échecs* de M. Roybet est-il d'un effet bien frappant?

Je n'insiste pas. Mais, il est évident que le New-Club pourrait apporter un grand secours à la *Société des Amis des Arts* en ne misant que sur les grandes toiles ou au moins les sujets décoratifs. Les artistes de Paris entreverraient comme moins éventuel le placement de morceaux de prix qu'ils n'osent envoyer dans l'état actuel des choses.

Je suis surpris que mes confrères en critique ne se mettent point en

route pour étudier ces expositions. Ils seraient assurés d'un cordial accueil, car Bordeaux est une des villes les plus hospitalières de France, et les membres du bureau de la Société sont d'une rare complaisance. Ils trouveraient dans ces galeries l'occasion de publier leur sentiment sur des artistes d'une valeur réelle, dont le nom n'a point encore complétement émergé, et qu'ils sont souvent obligés de passer sous silence, faute d'espace, dans le compte rendu des Salons parisiens.

C'est ici par exemple que M. Chauvel a été remarqué pour la première fois. Il a cette année deux paysages d'un effet très-puissant et d'une tenue excellente. Les ciels sont vraiment pathétiques et impriment à l'ensemble une tournure très-mâle. — Je rencontre d'un débutant, M. Arnoud, deux études d'*Intérieur de cuisine* de la plus rare délicatesse de tons. — M. Hippolyte Boulanger est un paysagiste dont le faire est un peu indécis, mais dont les intentions sont franches et claires. — M. Lépine peint la Seine au-dessus de Paris avec cette palette lumineuse et cette simplicité de moyens qui rendent Jongkind si précieux aux artistes. — M. Paul Guigou traduit avec une incroyable intensité les effets de lumière des paysages de la Provence. — M. Richet, élève de Diaz, atteint et dépasse parfois les œuvres actuelles de son maître. — Mlle Daru peint les fleurs avec autant d'énergie et certainement plus d'éclat que M. Philippe Rousseau. — M. Linder lave l'aquarelle avec une verve étourdissante. M. Linder n'aurait aucune chance pour le grand prix dans les concours à l'École ; mais l'extrême modernité de ses fillettes et la coquetterie de leurs ajustements nous remplissent d'une coupable indulgence à l'endroit de ce Parisien corruptible et corrompu.

Naturellement, je passe sous silence les envois des artistes dont la réputation est faite. Ces œuvres ont pour la plupart été vues et jugées aux Salons parisiens. MM. Corot, Baudry, Daubigny, Millet, Bracquemond, Jacque, Van Marcke, de Cock, de Curzon, Chaplin, Leleux, Courbet, Lévy, Brown, Heilbuth, etc., etc., figurent ici avec des fortunes diverses qu'il serait oiseux de relever.

Il y a aussi des morceaux inédits : peu dans la peinture, mais plus nombreux dans la sculpture. Ainsi M. Carrier-Belleuse a un buste en marbre, l'*Innocence*, que je ne connaissais pas. M. Carpeaux, outre deux bronzes du *Pêcheur napolitain* et de la *Jeune fille à la coquille*, a exposé un moulage en terre cuite de l'esquisse de la *Mater dolorosa*.

M. Barye a aussi plusieurs modèles de bronzes nouveaux : un *Lévrier au repos*, une *Levrette rapportant un lièvre*, un *Loup qui marche* et un *Loup pris au piége*. Ce maître énergique et si grandement observateur de la nature ne cesse donc point de produire. Voilà une admirable

et verte vieillesse qu'il faudra, dans l'histoire de notre époque, rapprocher de celle de M. Corot! Encore peut-être faut-il plus de fermeté dans la main pour tenir l'ébauchoir que le pinceau, plus d'application pour suivre l'insertion d'un muscle que la direction d'une branche. Ces œuvres nouvelles de M. Barye ne pourraient se distinguer de celles de sa virilité.

M. Solon Milès expose aussi pour inédits ses gracieux petits bas-reliefs sous émail. A Bordeaux, ville de délicats, il a ses clients. Ceux-ci me chargent de l'avertir que les pensées qu'il traduit en pâte de Sèvres deviennent depuis quelque temps parfois un peu obscures, et que les silhouettes en sont un peu tourmentées. Je lis avec trop de sympathie dans cette gracieuse *Anthologie* pour que le sens m'en échappe, mais je conviens que ces plaques sont d'un effet plus sûr lorsque le geste des personnages est plus simple et que les accessoires sont moins nombreux.

M. Larregieu, pensionnaire sculpteur de la ville, a prêté l'étude en cire très-soignée d'un *Yoway à cheval*. Je constate, en la regrettant, l'absence d'un artiste local qui modèle énergiquement les chevaux, M. Santa Coloma.

Les acquisitions faites l'an dernier par la Société même, qui, comme on sait, n'intervient que lorsque les amateurs ont fait leur choix, se sont élevées à 24,325 francs, et celles des amateurs à 53,774 francs. Le nombre des souscripteurs avait atteint 1,090, et je crois qu'il est encore en progression. La municipalité, reprenant les généreux errements du passé, a joint au *Renard* et à la *Tête de bouc* que M[lle] Rosa Bonheur lui laissait gracieusement pour 3,000 francs deux aquarelles d'un artiste de la localité, souvenirs pittoresques du vieux Bordeaux.

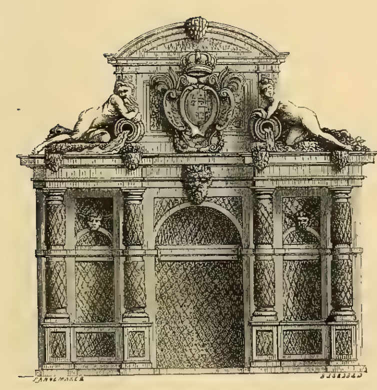
En somme, les achats, comprenant 193 œuvres de peinture, sculpture ou gravure, ont presque touché 81,400 francs, ce qui porte à 903,300 francs le chiffre total des ventes réalisées par 18 expositions successives.

Un chiffre aussi important, un succès aussi permanent, une vitalité aussi bien constatée, se passent de tout éloge et parlent d'eux-mêmes. La tâche des Sociétés des Amis des Arts en province devient de jour en jour plus difficile, parce que, le goût s'étant élevé, les acquisitions directes à Paris sont plus nombreuses. *La Société des Amis des Arts* de Bordeaux ne néglige rien pour conserver le premier rang dans ce grand mouvement de décentralisation artiste. Nous n'avons pas à cesser de la proposer pour modèle à celles des autres régions.

PHILIPPE BURTY.

# LA PORTE ET PLACE DE FRANCE

## SOUS LE RÈGNE DE HENRI IV.



Dans la plupart des ouvrages d'histoire générale qui paraissent tous les jours et en si grand nombre, dans les plus savants même et dans les plus remarquables, il n'est presque jamais question des Beaux-Arts, qui, à toutes les époques, ont joué un rôle plus ou moins important, plus ou moins caractérisé, en exerçant toujours une influence marquée sur les mœurs et sur les idées, sinon sur les événements de chaque époque. On dirait que les historiens regardent les Beaux-Arts avec autant d'indifférence que les costumes et les modes qui leur semblent indignes de figurer dans l'histoire des peuples.

L'éminent auteur de l'*Histoire du règne de Henri IV*, à laquelle l'Académie française a décerné, deux années de suite, le grand prix Gobert, est bien loin d'avoir montré cette indifférence ou ce dédain pour les Beaux-Arts. Il leur a donné au contraire une large place dans son livre, et il a parlé en homme qui les avait étudiés et qui les comprenait, longtemps avant de publier ce bel ouvrage. Nous nous souvenons, en effet, d'avoir lu dans l'ancienne *Revue française* une excellente monographie du Primatice, due à la plume élégante de M. A. Poirson.

Dans son *Histoire du règne de Henri IV*, M. A. Poirson a voulu présenter un tableau exact et complet des arts sous ce grand roi qui les aimait, les encourageait et les croyait nécessaires à la gloire et à la prospérité de son règne. Il a donc placé, à la fin de sa troisième édition (*Paris, Didier*, 1866, 4 volumes in-12) quatre longs chapitres consacrés aux travaux d'utilité publique, à l'architecture, à la sculpture et à la peinture, chapitres fort intéressants, écrits sur pièces authentiques et pleins de faits nouveaux que l'habile écrivain analyse avec autant de goût que de critique.

Ces quatre chapitres, que nous regrettons de ne pouvoir citer par fragments (ils for-

ment près de cent pages), sont précédés de ces observations, aussi neuves, aussi profondes que judicieuses et délicates :

« Sous le règne de Henri IV, les Beaux-Arts reçurent des applications assez vastes et assez variées pour que le mouvement puissant qui leur avait été imprimé sous les Valois ne fût pas ralenti, et pour que l'École française, née de la Renaissance, continuât glorieusement ses destinées, en entrant dans un second âge, qui a son génie à part, ses procédés à lui, ses signes distinctifs. A la fin du XVI<sup>e</sup> et au commencement du XVII<sup>e</sup> siècle, les arts furent marqués d'un caractère particulier, celui de l'utilité publique et de l'utilité nationale, intimement uni au caractère monumental et artistique. Quelques-uns prirent des formes nouvelles, sortirent de la voie d'imitation de l'école précédente et de la succession timide, pour entrer dans celle de la nouveauté, de l'originalité, de la création. A ces titres divers, ils forment une période particulière et fort importante dans l'histoire de l'Art en France. »

Rien ne saurait mieux prouver la justesse de ces observations générales que le projet de la Porte et Place de France, conçu par Henri IV lui-même dans les dernières années de sa vie, et dessiné sous ses yeux par ses deux ingénieurs Aleaume et Chastillon. Ce projet admirable, qui ne fut jamais réalisé, du moins en totalité, par suite de sa mort, resta même presque ignoré, car le Plan ne fut gravé qu'en 1640 par Poinsart. Cette curieuse estampe était devenue d'une telle rareté, que l'exemplaire du Cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale était considéré comme unique, lorsque M. A. Poirson eut la bonne pensée de le faire reproduire en *fac-simile*. C'est ce *fac-simile*, exécuté avec beaucoup de soin et de talent par M. Huguet aîné, que la *Gazette des Beaux-Arts* offre aujourd'hui à ses abonnés, comme une œuvre d'art vraiment extraordinaire, comme un document historique du plus grand intérêt.

La légende gravée, jointe au plan de Chastillon pour lui servir de corollaire explicatif, serait insuffisante et peu intelligible pour la plupart des lecteurs actuels, puisque ce projet n'a laissé ni traces ni souvenirs. Nous préférons citer cette description que nous fournit l'ouvrage de M. A. Poirson (t. III, p. 518) : « La disposition de la Place de France était grandiose et monumentale, sans avoir rien de lourd ni de compassé. Dans son ensemble, elle formait un demi-cercle, bordé de sept pavillons; chacun de ces pavillons, ayant treize toises de développement sur la Place, était séparé de son voisin par une large rue. Cette ordonnance avait échappé aux lignes droites et à la continuité des édifices un peu monotones de la place Royale. La façade de chacun des pavillons de la Place de France était percée de sept fenêtres : les sept arcades du rez-de-chaussée supportaient deux étages d'une belle hauteur et un attique de trois fenêtres seulement. Les corps des cheminées, d'une forme monumentale; les sveltes tourelles qui flanquaient les deux côtés de chaque pavillon et qui, partant du premier étage, montaient jusqu'au comble et se terminaient en flèche; les clochetons à huit pans, artistement travaillés, qui surmontaient le faîte de la toiture; la largeur des rues où pénétraient à flots le jour et le soleil; leur immense étendue où la vue se perdait; les jardins publics qu'on rencontrait sur leur parcours, donnaient à la Place de France un aspect magique qui a frappé tous les hommes de l'art à qui nous en avons montré le plan. »

Quant à l'origine de ce plan magnifique, M. A. Poirson s'en est occupé dans quelques pages que nous citerons encore (t. IV, p. 719), parce qu'elles résument parfaitement la destination politique et le caractère monumental du nouveau quartier projeté par Henri IV.

LADMIRABLE DESSEIN DE LA PORTE ET PLACE DE FRANCE, AVEC SES RVES, COMMENCÉE A CONSTRVIRE ES MARESTX DV TEMPLE A PARIS, DVRANT LE REGNE DE HENRY LE GRAND 4^{me} DV NOM ROY DE FRANCE ET DE NAVARRE LAN DE GRACE MIL SIX CENS ET DIX PAR CLAVDE CHASTILLON CHAALONNOIS

J. Poinssart ex

« Henri IV fut préoccupé, les deux dernières années de son règne, d'un projet qui, en couvrant d'édifices les vingt-cinq arpents de la Culture-du-Temple, nommée par les contemporains un désert, devait à la fois donner au quartier du Marais une seconde partie, plus magnifique que ne l'était la place Royale pour le quartier Saint-Antoine; doter Paris de halles et de marchés nouveaux, et, en pénétrant les divers quartiers de la capitale par des voies nouvelles, changer entièrement la face de la ville et la transformer.

« Mais, dans ce projet, aux vues administratives se mêlèrent des idées politiques si élevées qu'elles les dominent, et que, sans les faire complétement disparaître, elles les relèguent sur le second plan. Depuis la réunion de la Bretagne sous Louis XII, l'unité territoriale était fondée; l'unité nationale était loin de l'être. Du temps de Henri IV, quand les gens du peuple en Provence faisaient un voyage dans les provinces voisines, ils disaient qu'ils allaient chez les Français, qu'ils allaient en France, admettant bien qu'ils étaient attachés à la France par annexion, mais ne se considérant pas comme réunis à elle, fondus dans elle. En Bourgogne, en Provence, en Languedoc, en Bretagne, le sentiment des nationalités provinciales, poussé à l'excès dans quelques-unes des populations, avait été pour moitié dans la Ligue, dans la guerre contre le corps de a nation, et l'autorité du prince légitime. Ces écarts n'avaient pas jeté Henri dans les maximes du pouvoir absolu. Il comprenait trop tout ce que la personnalité, l'individualité, l'autonomie dans une certaine mesure, donnaient d'énergie et de ressort aux peuples, et il avait conformé tous les actes de son gouvernement à cette libérale conviction : c'est ce qui éclate dans ses rapports avec les pays d'État, avec les autres provinces, avec les villes municipales. Mais en respectant et en entretenant le principe des nationalités provinciales, il voulait lui ôter ce qu'il avait eu d'aveugle et de funeste dans le passé, ce qu'il pouvait avoir encore d'exclusif et d'exagéré dans l'avenir. Il voulait établir un ordre de choses où les diverses provinces ne se considérassent plus que comme membres d'un même corps, ayant Paris, non pour organe-maître, au point d'être à peu près unique, mais pour centre et pour cœur; où les diverses populations vécussent d'une vie commune, s'inspirassent des mêmes pensées et des mêmes sentiments. Il entendait que toutes les provinces, au jour de l'attaque de l'étranger, pussent se lever comme un homme; que, durant la paix, pour les grands desseins intérieurs, pour le perfectionnement des institutions, elles pussent vouloir et résoudre comme un homme, seulement un peu plus lentement. Il avait donc résolu de créer une centralisation, une unité et une indivisibilité nationale, qui dépendît des intentions du libre arbitre, des libres déterminations; qui fût morale, et non matérielle et administrative, au profit du pouvoir.

« De précieuses traditions conservées par les contemporains nous mettent dans le secret de cette partie du projet politique de Henri, en même temps qu'elles décrivent dans tous leurs détails, sous le rapport monumental, la *Porte et Place de France* et leurs immenses dépendances. Chastillon, topographe du roi, s'est fait un devoir de nous transmettre un plan gravé de cette porte et de cette place, et y a joint une légende où les vues et les intentions du prince sont fidèlement et clairement accusées. Sauval en a donné une analyse que nous allons reproduire, et que nous compléterons par quelques détails tirés de la légende elle-même. Le plan et le commencement des constructions remontent à l'année 1609, dix-sept mois avant la mort du roi[1].

1. Sauval, t. I, p. 632, 633. — Delamarre, l. I, tit. VI, ch. VII, p. 83. « Le plan de la place de France et « des bâtiments qui devoient l'accompagner fut donné par le grand-voyer (Sully), l'an 1609. » Le plan fut

« L'autre place qui avoit été projetée par Henri IV auroit été appelée la *Place de* « *France, à cause que chaque rue y aboutissant auroit porté le nom d'une des* « *provinces du royaume*. Ce prince, pour en arrêter le dessin, se transporta sur le « lieu. Il y en a même qui veulent que c'est lui qui en étoit l'inventeur, et qu'en sa « présence Alaume[1] et Châtillon ses ingénieurs en tracèrent le plan et l'élévation. Le « marché en fut fait avec Carel et les autres entrepreneurs, à la charge d'y travailler « incessamment, et avec ordre au duc de Sully d'y tenir la main. Pour ce qui est des « rues qui devoient y conduire, le dessin en partie étoit déjà commencé.

« La place auroit été faite en demi-cercle, terminée par les remparts, et située « presque vis-à-vis la place du Calvaire, où se viennent rendre la vieille rue du « Temple et celle de Saint-Louis. Sa profondeur devoit être de quarante toises « (240 pieds), sa longueur de quatre-vingts (480 pieds), sa circonférence de cent « trente-neuf (834).

« Dans les murailles de la ville, il y auroit eu une porte, appelée la Porte de « France, ayant en vue le milieu de la place, entre deux grands corps de logis bâtis « de brique et de pierre, qui non-seulement auroient couvert les remparts, mais encore « les angles contraints du plan, par le moyen des *halles et des marchés* qu'on y auroit « construits.

« On seroit entré (dans la place) par *huit rues*, larges de six toises (36 pieds), « bordées de logis uniformes, lesquelles auroient eu pour noms : Picardie, Dauphiné, « Provence, Languedoc, Guienne, Poitou, Bretagne, Bourgogne, *noms des huit plus* « *grandes provinces de France*. Elle auroit été environnée de sept pavillons doubles, « à trois étages, de brique et de pierre, de treize toises de face, avec un portique au « premier étage (rez-de-chaussée), composé de sept arcades de pierre, deux tourelles « en saillie dans les angles, trois lucarnes faites en croisées dans le comble, et un dôme « octogone sur le faîte de la couverture.

« A quarante toises aux environs, il y auroit eu un demi-cercle *de sept rues*, con- « centriques, à la demi-circonférence de la place et des portiques de ses pavillons. « Ces rues se seroient appelées : Brie, Bourbonnois, Lyonnois, Beauce, Auvergne, « Limosin, Périgort, *qui composent les gouvernements moins considérables*.

« Les *rues* qui auroient conduit aux premières et aux secondes, et passé tout au « travers, devoient se nommer : Saintonge, la Marche, Touraine, le Perche, Angou- « lême, Berri, Orléans, Beaujolois, Anjou[2]. »

« C'est bien là la pensée la plus nationale, la plus française qu'aucun souverain ait jamais conçue. Henri appelait la nouvelle place Place de France, comme il avait, dans les mêmes idées, changé le nom de Collége Royal en celui de Collége royal de France. La royauté qui s'était produite encore et mise en évidence à la place Royale, à la place et à la rue Dauphine, s'effaçait ici et faisait place au pays. Toutes les provinces, toutes les parties du territoire comparaissaient, étaient représentées dans cette sorte de Panthéon national : un grand monument, en frappant les imaginations et les yeux, en donnant un corps aux idées purement morales et politiques, était employé à les répandre, à les propager parmi le peuple, dans ce qu'elles avaient de plus utile et de plus élevé.

donné aux entrepreneurs, pour l'exécution, par Sully : le dessin avait été inventé par le roi lui-même, et le plan, dressé par ses ingénieurs Aleaume et Chastillon, comme on va le voir.

1. C'est le géomètre Aleaume, célèbre dans ce temps. La légende de Chastillon rétablit exactement son nom.

2. Sauval. *Hist. et Recherches des antiquités de la ville de Paris*, liv. VI, t. I, p. 632.

« Au point de vue économique et administratif, la légende et le plan gravé de Chastillon fournissent quelques précieux renseignements qui ne se trouvent pas dans l'analyse de Sauval. L'un des motifs déterminants du roi, dans son projet de la Porte et Place de France, fut le désir de fournir, pour une longue suite d'années, dans les immenses constructions qu'entraînaient et la place elle-même et les vingt-quatre rues qu'elle ouvrait, des moyens de travail et d'existence aux nombreuses classes d'ouvriers qu'occupe le bâtiment[1]. Son second motif et son second but fut la santé et le bien-être d'une partie de la population de Paris. Comme à la place Dauphine, comme à la place Royale, les maisons élevées à la Place de France et dans les rues adjacentes offrirent des logements vastes, sains, commodes : comme à la place Royale, des jardins publics s'ouvrirent aux habitants; ils furent dessinés et plantés derrière la seconde ligne demi-circulaire des maisons[2]. Mais ce n'étaient là que les moindres effets que devait avoir, les moindres conséquences que devait entraîner l'établissement de la place de France et de ses dépendances. Sans doute, dans ses plans de salutaires innovations pour Paris, le roi ne perdait pas de vue qu'il ne devait compromettre ni les finances de l'État ni celles de la ville : il ne voulait pas que d'un bien naquît un mal, et il remettait à l'avenir une partie des changements à opérer. Aussi, les huit larges et belles rues partant de la Place de France, les unes plus longues, les autres moins, s'arrêtaient toutes au point où l'on trouvait des constructions déjà existantes, des rues déjà percées et bâties, qu'on respectait temporairement dans leur forme actuelle, et dont on se servait comme de tronçons, pour ajouter aux rues-artères qu'on ouvrait, et pour en continuer la voie publique[3]. Mais cette réserve, dictée par la prudence, n'ôtait rien à ce que les constructions et percements, dépendants de l'établissement de la Place de France, avaient d'admirablement efficace. Les huit rues ouvertes au premier demi-cercle de cette place, et se déployant en éventail devant elle, partaient toutes des remparts de la ville, de l'extrémité de la ville au nord, de la place du Calvaire. L'une de ces voies, à droite, gagnait les parties anciennes de Paris, l'extrémité de la rue Saint-Denis, le Pont-au-Change, le Palais : là, trouvant les deux quais, le Pont-Neuf, la rue Dauphine nouvellement bâtis, elle atteignait la porte de Bussy et l'extrémité méridionale de la capitale en l'un de ses points. Une autre voie, au centre de la Place de France, se dirigeait vers les Blancs-Manteaux, traversait le quartier de la Grève, longeait l'Hôtel de ville et débouchait à la Seine. Une troisième voie, à gauche, suivait la rue Saint-Louis, atteignait la place Royale, la rue Royale, qui s'achevaient en ce moment : là, suivant le parcours de trois anciennes rues, elle franchissait la rivière au moyen des travaux déjà commandés à l'île Saint-Louis, dépassait la Tournelle, sillonnait le quartier de la place Maubert et ne s'arrêtait qu'à la porte Bordel ou Saint-Marcel, autre extrémité méridionale de Paris. Il en était de même des cinq autres voies partant de la Place de France[4]. Toutes

1. Légende de Chastillon, colonne 1 : « Ce grand monarque Henri IV s'affectionna extresmement à « l'architecture, la faisant revivre et prendre plus de lustre qu'elle n'avoit faict ès siècles passés, poussé « d'un juste désir de faire bien à tous, et de *faire travailler et gaigner le menu peuple.* »

2. Légende, colonnes 1, 2. « Il prémédita en sa fantaisie de faire travailler en plusieurs endroits de son « royaume à des ouvrages dignes de luy, et *tellement utiles à son peuple, qu'il lui en donne journellement « une grande louange...* Il fit de son vivant commencer une partie du dessin des rues allans du centre de « la Porte, dans les vingt-cinq arpents du Temple. » Voir de plus dans l'Atlas la planche de C. Chastillon.

3. Légende, colonne 3. « Ces rues ainsi dressées et qui tiroient en long en divers lieux de ceste ville de « Paris, qu'on peut appeler un petit monde, se confinoient en ligne directe ès endroits de rencontre des « rues habitées, les unes plus longues, les autres moins, selon la rencontre qui en fut recherchée exactement, « avant la trace (le tracé) de ce dessin. »

4. Voir, pour le développement et la direction des voies nouvelles, le plan de la Place de France, dessiné

ensemble, soit par elles-mêmes, soit par les anciennes rues auxquelles elles se reliaient, traversaient Paris d'un bout à l'autre, atteignaient et perçaient ses vieux quartiers, devaient, dans un temps donné, les changer forcément par le voisinage et le contact, les assimiler à elles-mêmes : elles avaient donc pour destination de transformer la capitale.

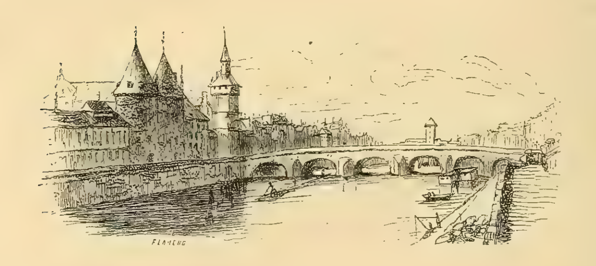
« Ce projet, dans son vaste et majestueux ensemble, périt avec Henri IV. Quand Richelieu, devenu maître des affaires, y mit la main en 1626, il n'en prit que les petites parties. La Place de France fut abandonnée, et des vingt-quatre rues dont Henri IV l'avait percée, ou qu'il avait tracées aux environs, le ministre n'en fit ouvrir que onze, les rues de Poitou, Bretagne, Beauce, Saintonge, la Marche, Touraine, le Perche, Berri, Orléans, Beaujolais, Anjou. »

Nous devons savoir gré à M. A. Poirson, qui avait lieu d'être satisfait de l'éclatant succès de son *Histoire du règne de Henri IV*, de s'être attaché à perfectionner encore son ouvrage, l'ouvrage de toute sa vie, en y ajoutant un Appendice et un Atlas qui se rapportent presque exclusivement à l'histoire des Beaux-Arts pendant ce règne qu'il a peint de main de maître.

par Chastillon, quelque temps après la mort de Henri IV, gravé soit pour la première, soit pour la seconde fois par Poinsart en 1640 et édité en 1641. On trouve le plan dans l'Atlas composé pour les nouvelles éditions de cette Histoire.

PAUL LACROIX

(Bibliophile Jacob).



# UN TABLEAU DE LUCAS KRANACH

---



ANS mes visites aux diverses grandes collections d'art que renferme l'Europe, de Londres à Pesth et de Naples à Saint-Pétersbourg, je croyais bien avoir vu toutes les œuvres de Lucas Sunder, de Kranach (1472-1553), ayant quelque importance et quelque célébrité. Ce n'était point en France assurément, car, de ce peintre éminent, nous n'avons au Louvre que d'insignifiants échantillons. C'était à Dresde, où il vécut, à Berlin, à Munich, à Vienne, qui se sont partagé son héritage, même à Madrid, où sont arrivées quelques-unes de ses compositions. Outre la singulière estime que, par la vérité des détails, la grâce un peu affectée des types et des attitudes, enfin l'exquise délicatesse du pinceau, mérite ce chef d'une des trois écoles allemandes, ce rival de Holbein et d'Albert Dürer, la vue de ses nombreux ouvrages m'avait laissé deux impressions spéciales qui résumaient pour moi le caractère essentiel de son talent. En lui je voyais d'abord le premier des peintres protestants, par là le précurseur de Rembrandt et des Hollandais. Subissant l'influence d'une doctrine qui réprouvait certaines pratiques du catholicisme, telles que le culte de la Vierge et des saints, il substituait aux formes traditionnelles de la foi l'exacte et matérielle imitation de la nature. Je voyais encore dans Lucas Kranach un peintre dont tous les ouvrages se valent à peu près, qui ne descend ni ne s'élève au-dessous ou au-dessus de lui-même, et qui, dans son habituelle égalité, n'a jamais eu de ces glorieux élans de génie où un artiste parvient à se surpasser.

Il me faut un peu revenir sur cette seconde impression, car je viens d'avoir la preuve que Lucas Kranach aussi, — en cela semblable, par exemple, à son contemporain, le maréchal d'Anvers, Quintin Metzys, que l'on ne connaît point assez si l'on n'a vu sa *Mise au tombeau* du musée d'Anvers, — s'est surpassé dans une de ses productions, et qu'il a laissé son *chef-d'œuvre*.

Ce tableau capital est à Weimar. Il vient au contraire justifier ma première impression, et montre dans un jour évident les sentiments nouveaux que faisait pénétrer dans l'art l'ami de Luther et de Mélanchthon, l'adepte enthousiaste de la Réforme, le serviteur fidèle des électeurs qui osèrent soutenir contre Charles-Quint cette nouvelle doctrine, l'homme enfin qui poussa le dévouement envers son protecteur, Jean-Frédéric le Magnanime, jusqu'à s'enfermer avec lui dans la prison d'Inspruck, après la bataille perdue de Mühlberg.

En forme de triptyque, avec deux volets repliés sur le panneau central, ce tableau occupe le maître-autel dans le temple appelé Église de la Ville (*Stadt-Kirche*), où s'élève le bizarre et fastueux mausolée de l'illustre lieutenant de Gustave-Adolphe

dans la guerre de Trente Ans, Bernard de Saxe-Weimar. Il est dans les plus vastes proportions que Lucas Kranach ait jamais adoptées, celles des figures, de grandeur naturelle. Mais Kranach, qui généralement réussit beaucoup mieux dans les figurines et les miniatures, s'est élevé cette fois, par la noblesse du style, autant que par le travail achevé du pinceau, à la hauteur de ces proportions ambitieuses. Les volets extérieurs étant d'une autre main beaucoup moins habile, passons, et faisons vite ouvrir les ailes du triptyque.

Sur le volet de gauche se voit, en posture d'adoration, l'électeur Jean-Frédéric, avec cette étrange *tête d'oignon* que jadis Périclès cachait sous un casque et que nous avons revue dans la *poire* du bon roi Louis-Philippe. Près de lui prie sa femme, Sibylle de Clèves; sur le volet de droite sont groupés leurs trois fils, de différents âges. Quant au panneau central, il nous présente le même sujet que le grand tableau de Kranach à la Pinacothèque de Munich, un *Calvaire*. Mais cette fois il est traité d'une manière si différente qu'elle est en quelque sorte opposée. Le *Calvaire* de Munich, en cela resté fidèle aux récits du Nouveau Testament, est entouré des actes principaux et les plus connus de la Passion: celui de Weimar appartient tout à fait à l'invention personnelle du peintre, et tous ses détails échappent à la tradition catholique. C'est comme une nouvelle Confession d'Augsbourg. Au centre, il est vrai, le Christ vient d'expirer sur la croix. Mais tout le reste d'un *Calvaire* est supprimé, remplacé. Le fond n'est plus une vue du Golgotha ou de Jérusalem; c'est un camp, avec ses tentes et ses sentinelles. De ce camp sort Moïse, portant les Tables de la Loi, et la Mort, qui précipite le Péché dans les flammes de l'enfer, et Dieu sait combien d'autres personnages symboliques. Au pied du gibet se tient l'Agneau pascal, gros comme un mouton, et le groupe ordinaire de Marie, de Madeleine et du jeune saint Jean, fait place à un autre groupe, de trois personnes aussi, où Kranach s'est peint lui-même, entre Luther et Jean le Précurseur. Il a sa longue barbe à deux pointes, blanchie dans la captivité volontaire d'Inspruck; et du flanc ouvert de Jésus s'élance un long jet de sang qui vient se répandre sur la tête du peintre. C'est là son Hippocrène, la source de son génie et de son inspiration. En face de lui, Jésus, bien que mort sur la croix, se retrouve très-vivant, et livrant bataille, comme un autre Apollon Pythien, au grotesque dragon qui personnifie l'ange des ténèbres. Seulement, au lieu de la lance dont le frapperait saint Michel, Jésus *pousse au monstre* avec un rayon de lumière.

Tous ces détails, comme on voit, sont autant de purs emblèmes, et peut-être faudrait-il, pour en déterminer le sens et la portée, un aussi long commentaire que pour expliquer les fresques de Cornélius et de Kaulbach. Nous pouvons, en restant dans la simple appréciation du pittoresque, nous borner à dire que Lucas Kranach n'a jamais fait de peinture à la fois plus fine et plus vigoureuse, plus exacte et plus expressive. Quand les Allemands disent que l'art doit avant tout *idéaliser le réel,* nous leur répondons qu'il doit aussi, et non moins nécessairement, *réaliser l'idéal.* Ce sont bien en effet les deux pôles de l'art, entre lesquels il est emprisonné, sans pouvoir faire plus qu'osciller de l'un à l'autre. Kranach, si je ne m'abuse, a pleinement réuni ces deux inséparables conditions, et le double exemple qu'il donne ici mérite d'être étudié comme une double leçon. Puisse-t-elle être profitable aux élèves de la jeune École des Beaux-Arts que la petite *Cité des Muses* vient d'ajouter aux autres écoles de l'Allemagne!

LOUIS VIARDOT.

# BIBLIOGRAPHIE

## DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

### SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1870 [1].

---

## I. — HISTOIRE.

### Esthétique.

Histoire des Beaux-Arts. Art antique. — Architecture, Sculpture, Peinture, Art domestique, par M. René Ménard, avec un Appendice sur la Musique chez les anciens, par M. G. Bertrand. Paris, rue Guénégaud, 7, 1869; in-16 de 308 pages. Prix : 2 fr. broché; 3 fr. relié en toile.

Bibliothèque de l'*Écho de la Sorbonne, Moniteur de l'enseignement des jeunes filles*. C'est un livre, très-simple, de vulgarisation et, mieux encore, d'éducation. L'Égypte (1-42), les Hébreux, les Phéniciens, l'Assyrie et la Perse, l'Inde (43-64), la Grèce (65-218), l'Italie 219-281), sont successivement passés en revue d'une façon sommaire et intelligente. Les exemples invoqués sont, dans un but d'enseignement pratique, qui est l'objet même du livre, choisis dans les grandes collections parisiennes du Louvre et du Cabinet des médailles. L'auteur n'a pas voulu faire d'érudition, mais son livre sera fort utile dans la sphère à laquelle il est destiné.

Histoire de l'art grec avant Périclès, par M. Beulé, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, 2e édition. Paris, Didier, 1870, in-18 de 498 pages. Prix : 3 fr. 50 c.

La 1re édition a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. XXV, p. 555.

Documents inédits pour servir à l'histoire des arts en Touraine, recueillis et publiés par Ch.-L. Grandmaison, archiviste d'Indre-et-Loire. Tours, imp. Ladevèze; Paris, J.-B. Dumoulin, 1870; in-8 de XXXIV et 368 pages, plus un feuillet d'*errata*. Prix : 8 fr.

Tiré à 100 exemplaires, dont 75 seulement sont mis en vente.

Art in England : Notes and studies, by Dulton Cook. London, 1869; Post in-8 de 360 pages. Prix : 6 s.

Mélanges. Études littéraires et artistiques, par Edmond Taigny. Paris, Hachette, 1869; in-18 de 335 pages. Prix : 3 fr. 50.

*Bibliothèque variée.*

J.-B. Isabey, sa vie et ses œuvres, pages 1-102; — Collection Campana, 207-243; — Quelques mots sur l'École allemande à propos de l'Exposition universelle de peinture à Berlin, 245-273; — Une visite à l'Exposition des Beaux-Arts à Manchester, 275-301; — L'Art pour tous, 303-312.

Annuaire de l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs, 1869, 25e année. Paris, 68, rue de Bondy, 1869; in-8 de 104 pages.

Annuaire publié par la *Gazette des Beaux-Arts*, ouvrage contenant tous les renseignements indispensables aux artistes et aux amateurs. 2e année. Paris, aux bureaux de la *Gazette*, rue Vivienne, 55, 1870; grand in-8 de II et 338 pages à deux co-

1. Voir les volumes précédents de la *Gazette des Beaux-Arts*.

lonnes, avec 10 gravures dans le texte. Prix: 5 fr.

La 1re année (1869) a été annoncée dans la *Gazette*, 2e période, t. II, p. 557.

Marche de la civilisation antique au point de vue des arts, par J.-B. Robert, professeur d'humanités au lycée de Mont-de-Marsan. Mont-de-Marsan, ve Dupeyron, 1869; in-8 de 22 pages.

Conférences de Mont-de-Marsan, 18 mars 1869.

Philosophie de l'art en Grèce, par H. Taine. Leçons professées à l'École des Beaux-Arts. Paris, Germer-Baillière, 1869; in-18 de 208 pages. Prix : 2 fr. 50.

*Bibliothèque de Philosophie contemporaine.*

Philosophie de l'architecture en Grèce, par Émile Boutmy, professeur à l'École spéciale d'architecture. Paris, Germer-Baillière, 1869; in-18 de 199 pages. Prix : 2 fr. 50.

*Bibliothèque de Philosophie contemporaine.*

Du génie grec et de ses affinités avec le génie français, par M. A. Chassang. Paris, 1869; in-8 de 20 pages.

Extrait de la *Revue contemporaine*, 15 décembre 1869.

Observations au sujet du projet de loi concernant les dessins et modèles de fabrique, par J. Carlhian. Paris, Seringe frères, 1870; in-4 de 7 pages.

## II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

### Dessin. — Perspective. Architecture, etc.

Histoire de l'enseignement de l'art du dessin, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, par M. L.-J. Van Peteghem, 2e édition. Paris, Eug. Lacroix, 1869; in-4, avec planches. Prix : 6 fr.

De l'enseignement et de l'utilité du dessin. Discours prononcé à la séance solennelle du 9 mai 1869, de l'Académie impériale de Metz, par Émile Michel, président. Metz, Blanc, 1869; in-4 de 43 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie impériale de Metz*, 1868-1869.

La Méthode du grand papa, nouveau cours élémentaire et pratique du dessin d'ornement, par J. Carot, directeur d'une école municipale de dessin de Paris. Paris, Monrocq frères, 1869; 100 planches in-4, avec texte.

Paraît par livraisons de 10 planches. Prix de la livraison, 1 fr.; de la planche détachée, 10 c.

École de dessin. Nouveau cours élémentaire de coloris et d'aquarelle, par Couleru; accompagné de sujets variés, figures, fleurs, animaux, paysages, etc., dessinés par Jullien, Hubert, Victor Adam, noirs et coloriés. 13e édition. Paris, Monrocq frères, 1869; in-8 oblong de 16 pages, avec 4 planches.

Les Secrets du dessin. Perspective pratique et pittoresque appliquée aux objets usuels variés de formes et d'aspects, à l'usage de la jeunesse, par L. Grimblot. Texte explicatif. Paris, Boyer, 1869; in-8 de 52 pages.

La Clef du dessin, petit manuel pour apprendre à dessiner sans maître. Paris, Monrocq, 1869; album in-8 de 20 planches, avec texte. Prix : 1 fr.

Traité de perspective linéaire, par J. Bossuet, peintre, professeur à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Paris et Liége, J. Baudry, 1870; grand in-8, avec un atlas in-f° de 28 planches. Prix : 18 fr.

Études d'ombres et de lavis appliquées aux ordres d'architecture, ou Vignole ombré, par A.-E.-M. Rebout, architecte, et Normand aîné, membre de la Société libre des Beaux-Arts de Paris. Nouvelle édition. Paris, E. Lacroix, 1869; in-f° de 11 pages à 2 colonnes, avec 15 planches.

Cours pratique de la construction... par L. Prud'homme, ingénieur civil. Paris, 1870; 2 vol. in-8, avec 300 figures dans le texte. Prix : 15 fr.

## III. — ARCHITECTURE.

Philosophie de l'architecture....

Voir plus haut à la division Esthétique.

Fragments d'architecture antique. Quarante-quatre photographies d'après les dessins des architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome. Paris et Liége, J. Baudry, 1870; 1 volume in-f° en carton. Prix : 70 fr.

Les Merveilles de l'architecture, par André Lefèvre, 3e édition, corrigée et augmentée par l'auteur. Paris, Hachette, 1869; in-18 de 380 pages, avec plus de 60 vignettes. Prix : 2 fr.

*Bibliothèque des Merveilles.*
La 1re édition a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. XVIII, p. 573; une traduction espagnole, dans le t. XXIII p. 577; la 2e édition est de 1867, in-18 de 342 pages.

Le Sitellarium, étude de la composition architecturale, par Émile Trélat, architecte. Paris, A. Morel, 1870; in-8 de 63 pages.

L'Architecture en Portugal. Mélanges historiques et archéologiques, par Charles Lucas, architecte. Paris, Thorin, 1870; in-8 de 59 pages.

Tiré à 230 exemplaires, dont 25 sur papier de fil et 5 sur vélin.

Palais du Louvre et des Tuileries. Motifs de décoration tirés des constructions exécutées au nouveau Louvre et au Palais des Tuileries, sous la direction de M. H. Lefuel, architecte de l'Empereur, reproduits par l'hélio-gravure de M. E. Baldus. Paris, J. Baudry, E. Devienne, 1869; 200 planches in-f°.

Paraît par livraisons à 30 fr. et à 37 fr. 50 l'une.

Constructions civiles. Les travaux du nouvel Opéra, par M. A. Quéruel, ingénieur. Paris, Eugène Lacroix, 1870; in-8 de 12 pages, avec 2 planches. Prix : 4 fr.

Extrait des *Annales du Génie civil.*

Remarques sur la façade du nouvel Opéra, par un compatriote et admirateur de Boïeldieu. Rouen, Haulard; Paris, 1870; in-8 de 29 pages. Prix : 50 c.

Le nouveau Palais de Justice de Paris, par M. Duc, architecte. Paris, J. Baudry, 1869; 13 photographies in-plano exécutées par Lampèce. Prix : 45 fr.

Le Palais de Longchamps, par Louis Brès, 2e édition. Marseille, Barlatier-Feissat, 1870; in-8 de 28 pages, avec une photographie du monument, par Melchion. Prix : 1 fr.

Mémoire sur le pont-viaduc du Point-du-Jour et sur les ouvrages d'art de la section du chemin de fer de ceinture comprise entre Auteuil et Javel, par M. Bassompierre-Sewrin, ingénieur en chef, et M. de Villiers du Terrage, ingénieur des ponts et chaussées. Paris, Dunod, 1870; in-8 de 52 pages, avec 3 planches.

Extrait des *Annales des ponts et chaussées,* 1870.

Concours d'architecture. Quarante-cinq photographies d'après les dessins des architectes. Paris et Liége, J. Baudry, 1870; 1 vol. in-f° en carton. Prix : 70 fr.

Picturesque Designs for Mansions, Villas, Lodges, etc., etc., with Decorations internal and external suited to every style, by C.-J. Richardson. Illustrated by about 500 original engravings. London, Atchley, 1870; Royal in-8 de 402 pages. Prix : 42 s.

L'Architecture pittoresque au XIXe siècle, Recueil de Chalets, Maisons de campagne, Jardins, Parcs, etc., exécutés par les principaux architectes de Paris, sous la direction de MM. Dardoize et de La Morangère, architectes. Livraison, 1, 2, 3, 4. Paris, A. Lévy, 1870; in-f° de 12 planches.

On annonce 25 livraisons de chacune 3 planches imprimées en chromolithographie. Prix de la livraison, 3 fr. 75 c.

L'Architecture des nations étrangères, Études sur les principales constructions du parc à l'Exposition universelle de 1867, par M. Alfred Normand, architecte du gouvernement. Paris, ve A. Morel et Cie, 1870; in-f° de 5 feuilles de texte avec 73 planches gravées ou en couleurs. Prix, en carton : 90 fr.

Une Étude statistique. — Les architectes et les entrepreneurs devant les récompenses officielles, par Fleury-Flobert, vérificateur de travaux de bâtiment. Paris, Pichon-Lamy et Dewez, 1869; in-32 de 31 pages. Prix : 35 c.

## IV. — SCULPTURE.

Réflexions sur la sculpture, par Albert Meynier. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1869; in-8 de 23 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie du Gard,* 1867-1868.

Les Merveilles de la sculpture, par Louis Viardot. Paris, Hachette, 1869; in-18 de 305 pages, avec 62 reproductions de statues, par Chapuis, Petot, P. Sellier, etc. Prix : 2 fr.

*Bibliothèque des Merveilles.*
Voir la *Chronique des Arts* du 2 janvier 1870.

J. Noering. 24 statuen der Vaticanischen und Capitolinischen Museums und der Uffizien in Florenz nach dem orig. photogr. Miterlœut. Hambourg, Gruning, 1869; imp. in-f°. Prix, cartonné : 30 thlr.

Œuvre de Jean Goujon, gravé d'après ses statues et ses bas-reliefs, par Réveil, accompagné d'un texte biographique et de tables explicatives des planches, nouvelle édition. Paris, A. Morel, 1869; in-4 de 40 pages, avec 88 planches.

Voir plus loin à la BIOGRAPHIE. Étude sur Jean Goujon...

Monument élevé à la mémoire de Martin Luther, à Worms, album de 13 planches reproduites en lithographie par Charles Fuhr, d'après les photographies de C. Holzammer, à Worms. Paris, Cherbuliez, 1869; grand in-f°. Prix : 60 fr.

Monument élevé à la mémoire de Martin Luther, à Worms. Album de douze statues et de l'ensemble du monument, par Charles Fuhr, reproduites en réduction, par M. Valette, photographe. Paris, Cherbuliez, 1870; petit in-4. Prix : 12 fr.

L'Inauguration de la statue de Louis XVI, roi de France, par A.-Hector Berge. Bordeaux, Coderc, Degréteau et Poujol, 1870; in-8° de 4 pages.

En vers.

Notice sur la statue miraculeuse anciennement vénérée dans l'église primatiale Saint-André de Bordeaux sous le vocable de Notre-Dame-de-la-Nef, et rétablie dans la même église le 11 avril 1869, 2e édition. Bordeaux, librairie de Notre-Dame-d'Aquitaine, 1869; in-12 de 72 pages.

Les Moules en terre cuite des médaillons de Jean-Baptiste Nini, par M. Albert des Méloizes. Bourges, E. Pigelet, 1869; in-8.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 10 avril 1870, un article de M. L. Desprez.

## V. — PEINTURE.

### Musées. — Expositions.

Les Peintures du mont Palatin, par Sauveur Jacquemont. Paris, Douniol, 1870; in-8 de 21 pages.

Extrait du *Correspondant*.

Les Merveilles de la peinture, par Louis Viardot. 2e série. Paris, Hachette, 1869; in-18 de 343 pages avec 11 reproductions de tableaux, par Paquier. Prix : 2 fr.

*Bibliothèque des Merveilles*.
La 1re série a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. I, p. 569.
Voir la *Chronique des Arts* du 2 janvier et du 20 mars 1870.

Les Chefs-d'œuvre de la peinture italienne, par Paul Mantz; ouvrage contenant vingt planches chromolithographiques exécutées par F. Kellerhoven, 30 planches sur bois et 40 culs-de-lampe et lettres ornées. Paris, F. Didot, 1869; in-f° de VIII et 269 pages. Prix : 100 fr.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. II, p. 547-551, un article de M. Émile Galichon.

Peinture murale de l'aumônerie Saint-Jean d'Angers, par l'abbé Choyer. Angers, Lachèse, Belleuvre et Dolbeau, 1869; in-8 de 23 pages avec une planche.

Extrait des *Mémoires de la Société impériale d'Agriculture, Sciences et Arts d'Angers*, 1869.

Notice des principaux monuments exposés dans les galeries provisoires du Musée d'antiquités égyptiennes de S. A. le vice-roi à Boulaq, par Aug. Mariette-Bey, directeur du service de conservation des antiquités de l'Égypte. 3e édition. Paris, L. Dupré, 1869; in-8 de 306 pages.

Notice des peintures et sculptures du Musée d'Angers, et Description de la Galerie David, précédée d'une Biographie de P.-J. David d'Angers, etc., par Henry Jouin. Angers, P. Lachèse, Belleuvre et Dolbeau. 1870; in-8 de XII et 256 pages. Prix : 1 fr.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 10 avril 1870, un article de M. L. Desprez.

Catalogue des objets d'art, peinture, sculpture, antiquité, etc., composant le Musée de Cambrai, rédigé : Peinture et sculpture, par M. Berger père : Archéologie et documents historiques, par M. Ad. Bruyelle. Cambrai, Deligne et Cuvellier, 1869; petit in-8 de XXXII et 150 pages. Prix : 0,60 c.

État des collections du Musée départemental de Chambéry, en août 1869, par André Perrin, conservateur. Chambéry, Puthod, 1870; in-8 de 11 pages.

Essai sur les Musées de Douai, leurs origines, leurs progrès, leurs bienfaiteurs, par M. Auguste Cahier. Douai, Crépin, 1870; in-8 de 39 pages.

Extrait des *Mémoires... de la Société de Douai*. 2e série, t. IX.
Voir, dans la *Chronique des Arts* du 6 mars 1870, un article de M. Louis Desprez.

Notice des tableaux légués au musée impérial du Louvre par M. Louis Lacaze. Paris. Mourgues frères, 1870; in-12 de 84 pages. Prix : 0,75 c.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 10 octobre 1869 un article de M. Ph. Burty, et dans le numéro du 31 octobre de la même année, les pièces relatives à la donation de M. La Caze.

Notice des dessins, cartons, pastels, miniatures et émaux, exposés dans les salles du premier et du deuxième étage au Musée impérial du Louvre. 2e partie. École française, Dessins indiens, Émaux, par M. Frédéric Reiset, conservateur des peintures, etc. Paris, 1869; in-12 de IV et 457 pages. Prix : 3 fr.

Les Musées et Galeries de Rome. Catalogue général de tous les objets d'art qui y sont exposés, par Mgr X. Barbier de Montaut, camérier d'honneur de Sa Sainteté. Paris, impr. de Lahure; Rome, Spithover, 1870; in-16 de IV et 588 pages.

Le Musée impérial de Versailles. Catalogue des tableaux, statues, objets d'art, Descriptions des salles, galeries, appartements, etc. Suivi de la description complète du parc de Versailles et des châteaux et parcs de Trianon, Strasbourg et Versailles, 1869; petit in-8 de 167 pages avec figures. Prix : 3 fr.

N'a rien d'officiel.

Collection des Livrets des anciennes Expositions depuis 1673 jusqu'en 1800. I à XVII,

1673-1753. Paris, Liepmanssohn et Dufour, Dumoulin, aux bureaux de la *Gazette des Beaux-Arts,* 1869-1870; 17 vol. in-12.

375 exemplaires sur papier vergé à 1 fr. 25; 25 sur papier de Hollande à 2 fr. 50 c.; 10 sur papier de Chine à 3 fr.
L'éditeur de la *Collection des livrets* est M. J.-J. Guiffrey.

Salons de T. Thoré, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848; avec une préface par W. Bürger. 2e édition. Paris, Vve Renouard, 1870; in-18 de XLIV et 568 pages, avec un portrait de Th. Thoré, gravé par Jacquemart, d'après un médaillon de David d'Angers. Prix : 5 fr.

La 1re édition est de 1868. Voir la *Chronique des Arts* du 15 mars 1868, p. 44.
La Préface de W. Bürger a été reproduite dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 1re période, t. XXII, p. 396-401.

Salons de W. Bürger, 1861 à 1868, avec une Préface par Th. Thoré. Paris, Vve J. Renouard, 1870; 2 vol. in-18, avec un portrait de W. Bürger, gravé par M. L. Flameng. Prix : 10 fr.

Le Salon de 1869, par Louis Auvray, statuaire. Paris, Vve Renouard, 1870; in-8 de 115 pages.

Les Artistes normands au Salon de 1869, par Alfred Darcel. Rouen, Brière et fils, 1869; in-12.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 21 novembre 1869 un article de M. Ph. Burty.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1870. Paris, Mourgues, 1870; in-18 de CIV et 755 pages, plus 5 pages non chiffrées. Prix : 1 fr. 50.

88e exposition officielle depuis l'année 1673.
Distribution des récompenses du Salon de 1869, p. VII-XVII; Avertissement, p. XVIII; Liste des artistes récompensés vivant au 1er janvier 1870, p. XIX-XCIII; Règlement, p. XCIV-XCIX; Jury d'admission, p. C-CIII; Explication des signes, p. CIV. — Peinture, nos 1,-2991; Dessins, Aquarelles, Pastels, Miniatures, Émaux, Porcelaines, Faïences, Cartons de vitraux, 2992-4229; Sculpture, 4230-4913; Gravure en médailles et en pierres fines, 4914-4939; Architecture, 4940-5075; Gravure, 5076-5379; Lithographie, 5380-5434; Monuments publics, p. 749-755; Liste des artistes dont le nom se trouve répété dans plusieurs sections du Catalogue, 4 feuillets; Table, un feuillet.

Exposition de 1869. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, lithographie, etc., exposés par la Société des Amis des Arts à Reims. Reims, Luton, 1869; in-18 de 68 pages. Prix : 0,50 c.

Exposition rouennaise des Beaux-Arts (1869), par E. de Lépinos. Rouen, Cagniard, 1869; in-8 de 31 pages.

Extrait de la *Revue de Normandie,* avril, mai, juin.

Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture et gravure d'artistes vivants exposés à Strasbourg par la Société des Amis des Arts. Exposition de 1869. Strasbourg, Silbermann, 1869; in-18 de 19 pages. Prix : 0, 50 c.

Description des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, miniature, dessins et pastels dans la galerie municipale de l'hôtel de ville de Versailles, etc.; par la Société des Amis des Arts du département de Seine-et-Oise. XVIIIe exposition versaillaise. Versailles, Beau, 1870; in-12 de 50 pages. Prix : 0, 50 c.

Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, Exposition de 1869. Catalogue du Musée oriental, I. Matières dures, Bronzes. Métaux. Émaux. Paris, au siége de l'Union centrale, 1869; in-8 de 63 pages.

Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. Exposition de 1869. Catalogue du Musée oriental. II. Porcelaines. Faïences. Verreries. Paris, au siége de l'Union centrale, 1869; in-8 des pages 65 à 174.

Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. Exposition de 1869 au Palais de l'Industrie. Catalogue des écoles de dessin et supplément au Catalogue des œuvres et des produits modernes. Paris, 15, Place Royale, 1869; in-12 de XI et 279 pages. Prix : 1 fr.

Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. Exposition du Palais de l'Industrie. Souvenir de l'Exposition de M. Dutuit. Extrait de sa Collection. Paris, Rapilly, 1870; in-4 de 109 pages avec 34 planches représentant des fac-similés d'estampes rares et d'anciennes reliures. Prix : 12 fr.

Papier vergé.
Voir dans la *Chronique des Arts* du 3 avril 1870 un article de M. Ph. Burty.

Catalogue de la partie archéologique et artistique de l'Exposition départementale de la Société archéologique d'Eure-et-Loir (Industrie, Antiquités, Beaux-Arts). 3e édition. Chartres, Durand, 1870; in-12 de XVI et 113 pages.

Collections San Donato. Objets d'art, tableaux, marbres, dessins, aquarelles et miniatures. Catalogue illustré. Paris, 1870; 2 vol. grand in-8 avec 58 planches. Prix : 40 fr.

### VI. — GRAVURE.

#### Lithographie.

Serrons nos rangs! Épître aux graveurs, par A. Bondoux. Paris, l'auteur, rue de Bondy, 30, 1869; in-32 de 60 pages.

Les Merveilles de la gravure, par Georges Duplessis. Paris, Hachette, 1869; in-18 de 424 pages, avec 34 reproductions de gravures par P. Sellier. Prix : 2 fr.

*Bibliothèque des Merveilles.*

Masterpieces of the Early Paynters and Engravers, by H. Noël Humphreys. London, 1869; in-4. Paris : 4 l. 4 s.

Manuel iconographique de l'ancienne École de Stroganoff, publié par M. Victor Boutorsky. Moscou, Gautier, 214 feuilles, donnant 706 images de figures hiératiques. Prix : 25 fr.

Nouvel Album de la *Gazette des Beaux-Arts*, 50 gravures tirées à part, imprimées avec le plus grand luxe sur papier de Chine et renfermées dans un riche carton avec dos et côtés en chagrin. Prix : 100 fr.; pour les abonnés de la *Gazette*, 50 fr. Reliure avec dos en chagrin, tranches dorées, prix : 120 fr.; pour les abonnés, 80 fr.

Voir la *Chronique des Arts* du 12 décembre 1869.

Les Femmes de Gœthe. Dessins de W. de Kaulbach, avec un texte par Paul de Saint-Victor. Paris. Hachette, 1869; in-f° de 139 pages, avec 19 gravures. Prix : 100 fr.

Album Boetzel. Le Salon de 1869. Exposition des Beaux-Arts. Paris, l'auteur; V<sup>ve</sup> Berger-Levrault et fils, 1869; in-f° oblong de 45 planches gravées sur bois d'après les dessins exécutés par les artistes eux-mêmes. Prix, relié en percaline, 20 fr.

La Nature chez elle, par Théophile Gautier. Eaux-fortes de K. Bodmer. Paris, Marc, 1869; grand in-4 de 139 pages avec 37 gravures imprimées typographiquement par le procédé Comte.

Énide, poëme d'Alfred Tennyson, traduit de l'anglais par Francisque Michel, correspondance de l'Institut. Paris, Hachette, 1869; in-f° de 65 pages, avec 9 gravures sur acier d'après les dessins de Gustave Doré.

Grand Autel des douze dieux (Musée du Louvre). Paris, Vve Morel et Cie, 1870; 6 planches in-f° reproduites par les procédés de phototypie de Teissié du Motay et Maréchal, par C. Arosa et Cie. Prix, en carton, 15 fr.

Les Jolies Femmes de Paris, par Charles Diguet. Paris, librairie internationale, 1870; in-8 de 124 pages, avec 20 eaux-fortes par Martial, les ornements par Morin. Prix : 20 fr.

Il été tiré 326 exemplaires sur papier vergé, prix, 20 fr.; 10 sur Wathman, 10 sur chine, prix, 40 fr.; 40 sur grand papier in-4 raisin, prix, 50 fr.; et enfin 4 sur peau de vélin.

Iconographie des thèses. Notice sur les thèses dites historiées soutenues ou gravées notamment par des Picards, d'après les recherches de F. Pouy. Amiens, Caillaux, 1869; in-8 de 35 pages.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 10 avril 1870 un article de M. Louis Desprez.

Guide de l'Amateur d'ouvrages à vignettes du XVIIIe siècle, comprenant Bernard Picard, Romain de Hooge, Punt, Lépicié, Oudry, Eisen, de Longueil, Boucher, Gravelot, Cochin, Marillier, Le Barbier, Binet, Desvais, Saint-Aubin, Monnet, Queverdo, Borel, Eluin, Lefèvre, Coing, Fragonard, etc.; avec le nombre de figures de chaque ouvrage, le nom du dessinateur et du graveur, les meilleures éditions de ces ouvrages et en partie les prix élevés qu'ont atteint certains de ces ouvrages, par Henri Cohen. Paris, Rouquette, 1860; in-8 de XX et 156 pages, plus 2 feuillets non chiffrés.

Prix : sur chine (exemplaires 1 à 15), 20 fr.; sur Wathman (exemplaires 16 à 30), 20 fr.; sur papier vélin (exemplaires 31 à 550), 10 fr.

Histoire de l'imagerie populaire et des cartes à jouer à Chartres, suivie de Recherches sur le commerce du colportage des complaintes, canards et chansons des rues, par M. J.-M. Garnier. Chartres, Garnier, 1869; petit in-8 de 464 pages avec 50 gravures sur bois. Prix : 10 fr.

Tiré à 624 exemplaires sur papier vergé.
*Bibliothèque de l'amateur d'Eure-et-Loir.*

Douze Corot, lithographiés par Émile Vernier, avec texte par Philippe Burty. Paris, rue Bonaparte, 19, 1870; demi-Espagne chiné en carton. Prix : 50 fr.

Voir la *Chronique des Arts* du 17 février 1870, et, dans le *Temps* du samedi 23 avril 1870, un article de M. Charles Blanc.

Voyage pittoresque à travers l'isthme de Suez par Marius Fontane. Paris, E. Lachaud, 1870; in-f° de 100 pages, avec vingt-cinq aquarelles par Riou, lithographiées en couleur par MM. Eugène Ciceri et Jules Didier, un portrait gravé de M. F. de Lesseps et une carte générale de l'isthme et du canal. Prix : 100 fr.

Origine des cartes à jouer. Recherches nou-

velles sur les Naïbir, les Tarots et sur les autres espèces de cartes. Paris, l'auteur, 46, rue des Écoles, 1869; in-4 de VIII et 144 pages, avec un Album de 73 planches offrant plus de 600 sujets, la plupart peu connus ou tout à fait nouveaux. Prix : 50 fr.

## VII. — ARCHÉOLOGIE.

### Antiquité. — Moyen Age. Renaissance. — Temps modernes. Monographies provinciales.

Les Monuments en Chaldée, en Assyrie et à Babylone, d'après les récentes découvertes archéologiques, par H. Cavaniol. Paris, Durand et Pédone-Lauriel, 1870; in-8 de 374 pages, avec 9 planches lithographiées. Prix : 7 fr. 50 c.

Ninive et l'Assyrie, par Victor Place, avec des essais de restauration par M. F. Thomas. Paris et Liége, J. Baudry; trois volumes grand in-f° colombier, dont un atlas de planches gravées sur acier ou sur cuivre Quatorze de ces planches sont imprimées en couleur. Prix : 850 fr.

Cent exemplaires seulement sont mis en vente.

Abydos. Description des fouilles exécutées sur l'emplacement de cette ville, par Auguste Mariette-Bey. Ouvrage publié sous les auspices de S. A. Ismaïl Pacha, khédivé d'Égypte. Tome 1. Ville antique. — Temple de Seti. Paris, A. Franck, 1880; in-f° avec 53 planches. Prix : 120 fr.

Le Tombeau de Mausole, d'après les historiens anciens et les découvertes de M. C.-T Newton, à Halicarnasse, par Ch. Rœssler, membre de la Société des antiquaires de Normandie. Le Havre, Lepelletier, Paris, Durand et Pédone-Lauriel, 1870; in-8 de 30 pages, avec une planche.

La Colonne Trajane interprétée par Wilhelm Fröhner, conservateur adjoint du département des Antiques au Musée du Louvre. Reproduction en gravure phototypique par Gustave Arosa. 1re livraison. Paris, Lacroix et Cie, 1869; in-f° de 4 pages avec 4 planches.

On annonce 54 livraisons de chacune 4 planches et une feuille de texte sur papier de Hollande à 10 fr. la livraison. 25 exemplaires, au prix de 600 fr. l'un, seront tirés sur papier de Chine.

Archéologie. Antiquités romaines et médailles trouvées à Caudebec-en-Caux, par le docteur Ernest Guéroult. Rouen, Cogniard, 1870; in-8 de 7 pages.

Dictionnaire archéologique de la Gaule, — Époque celtique, — publié par la Commission instituée au ministère de l'instruction publique d'après les ordres de S. M. l'Empereur. Premier et deuxième fascicules. Paris, Impr. impériale, 1869-1870; petit in-f° de 240 pages, avec 34 planches gravées et une carte de la Gaule, par Alexandre Bertrand, imprimée en trois couleurs.

On annonce huit fascicules au prix de 12 fr. l'un.

Archéologie chrétienne primitive. Les nouvelles études sur les Catacombes romaines. Histoire, Peintures, Symboles, par le comte Desbassayns de Richemont, précédées d'une lettre par M. le chevalier de Rossi. Paris, Poussielgue frères, 1870, in-8 de XXVII et 507 pages.

Origine des villes et des châteaux dans le sud-ouest de l'Allemagne, par L. Spach. archiviste du Bas-Rhin. Strasbourg, Ve Berger-Levrault, 1869; in-4 de 10 pages.

Rapport sur un voyage en Espagne adressé à M. de Caumont, directeur de la Société française d'archéologie, par L. de Glanville, membre de l'Institut des provinces. Caen, Leblanc-Hardel, 1870; in-8 de 89 pages.

Extrait du *Bulletin monumental*, publié à Caen par M. de Caumont.

Congrès archéologique de France. 35e session. Séances générales tenues à Carcassonne, à Narbonne, à Perpignan et à Béziers, en 1868, par la Société française d'archéologie pour la conservation et la description des monuments. Tome XXXII. Caen, Leblanc-Hardel, Paris, Derache, 1869; in-8 de LXV et 411 pages.

La Représentation satyrique a-t-elle existé dans les monuments religieux du moyen âge? Lettre à la Société archéologique du Vendômois, par M. de Salies. Vendôme, Lemercier, 1869; in-8 de 29 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société...du Vendômois*.

Notes sur les galeries des tours gothiques, par M. le docteur Léon Liégard, professeur à l'École de médecine. Caen, Leblanc-Hardel, 1870; in-8 de 8 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie*, t. V.

Excursion archéologique dans le département de l'Aisne, par A. Déry. Laon, Decoquet et Stenger, 1869; in-8 de 13 pages.

La Mosaïque du dôme à Aix-la-Chapelle, par Mgr X. Barbier de Montaut, camérier d'honneur de Sa Sainteté. Paris, Didron, 1869; in-4 de 58 pages, avec une planche.

Extrait des *Annales archéologiques*, t. XXVI.

Le Château de Blain, sa description, son histoire, par M. L. Prevel, architecte. Nantes, V^ve Mellinet, 1869; in-8 de 149 pages.

Extrait des *Annales de la Société académique de Nantes.*

Deux Lectures de M. Paul Durand sur l'ancien Hôtel-Dieu de Chartres, détruit en 1868. Chartres, Garnier, 1870; in-8 de 18 pages.

Titre rouge et noir. — Extrait des *Procès-verbaux de la Société archéologique d'Eure-et-Loir*. T. III et IV.

Lettre à M. de Ferry sur les sépultures préhistoriques de Chassemy, par Ed. Piette. Laon, Houssaye, 1869, in-8 de 23 pages.

Controverse archéologique sur les origines de l'église de Chivy (Aisne), par M. A. Déy. Laon, Coquet et Stenger, 1869; in-8 de 14 pages.

Rapport sur des antiquités trouvées aux environs de Colmar, par Dietrich. Strasbourg, Berger-Levrault, 1869; in-8 de 11 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques de l'Alsace.*

Chronique d'une ancienne ville royale. Dourdan, capitale du Hurepoix, par Joseph Guyot. Paris, Aubry, 1869; petit in-4 de IV et 452 pages, avec 2 plans et 3 vues gravées à l'eau-forte. Prix : 12 fr.

Tiré à petit nombre, sur papier vergé, avec titre rouge et noir.

Notice sur un ancien tableau représentant la ville d'Épinal, par M. P. Morey, architecte. Nancy, Lepage, 1869; in-8 de 7 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine.*

Église et ancien couvent de Sainte-Marie-d'en-Haut, à Grenoble, par J.-J.-A. Pilot. Grenoble, Allier, 1870; in-8 de 34 pages.

L'Archéologie au monastère de la Grande-Chartreuse, par F. de Saint-Andéol. Grenoble, Allier père et fils, 1869; in-8 de 12 pages.

Extrait de la *Semaine religieuse* de Grenoble.

L'Église de Saint-George à Haguenau, par Vict. Gerber, curé de Haguenau. Strasbourg, v^e Berger-Levrault, 1869; in-4 de 11 pages avec 2 planches.

L'Hôtel de ville d'Hesdin, par J. Lion. Amiens, Lenoël-Herouart, 1869; in-8 de 20 pages.

Le Château de la famille de Landsberg, par L. Spach, archiviste du Bas-Rhin. Strasbourg, v^e Berger-Levrault, 1869; in-4 de 8 pages.

Pèlerinage archéologique à La Tour du Sablon et à la Pierre-Procureuse (Perche), par le docteur Jousset. Mortagne, Daupeley frères, 1869; in-8 de 15 pages.

Extrait de l'*Écho de l'Orne.*

A History of Lichfield cathedral from its fondation, by J.-B. Stone, London, Longmans, 1870; in-4, with photografic illustrations. Cloth : 15^s.

Étude historique et pittoresque du donjon de Loches, par Edmond Gautier, greffier à Loches. Loches, Bordesolle, 1869; in-8 de 47 pages.

Monographie de l'abbaye de Longpont, son histoire, ses monuments, ses abbés, ses personnages célèbres, ses sépultures, ses possessions territoriales, par l'abbé Poquet, chanoine honoraire de Soissons. Laon et Paris, Didron, Dumoulin, 1869; in-8 de 216 pages, avec 5 planches.

Études historiques lorraines. Note sur une sépulture préhistorique, par Raoul Guérin. Nancy, Lepage, 1870; in-8 de 8 pages.

Extrait du *Journal de la Société d'archéologie lorraine.*

Restes du château féodal de Meursault, par M. Paul Foisset. Dijon, Jobard, 1869; in-4 de 11 pages, avec 2 planches.

Extrait des *Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or.*

Église des Cordeliers, chapelle ducale et tombeaux des Princes de la maison de Lorraine. Description historique et sommaire, par l'abbé Guillaume. Nancy, Lepage, 1869; in-18 de 40 pages avec des vignettes.

Quelques recherches archéologiques sur la cathédrale de Nîmes, par l'abbé Tastevin. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1869; in-8 de 24 pages.

Un Coin du vieux Nogent : l'Hôtel-Dieu, esquisse historique, par A. Gouverneur. Nogent-le-Rotrou, Gouverneur, 1870; in-8 de 115 pages.

Normandy picturesque, by Henry Blackburn. London, Low, 1870; in-8 de 282 pages with numerous illustrations. Prix : 16 s.

Description géographique, historique et archéologique de la Palestine, accompagnée de cartes détaillées, par M. V. Guérin, membre de la Société de géographie de Paris. Judée. Paris, impr. impériale, Challamel aîné, 1869; 3 vol. gr. in-8. Prix : 30 fr.

Description de la Sainte-Chapelle, par M. F. de Guilhermy, membre de la Commission des monuments historiques. 2^e édition.

Paris, 1870; in-18 de 79 pages, avec six gravures de M. Gaucherel.

La 1re édition est-elle : La Sainte-Chapelle de Paris, après les restaurations commencées par M. Duban et terminées par M. Lassus. Texte historique par M. de Guilhermy. Paris, Bance, 1857; in-fol., avec 78 planches?

Excursion en Poitou et en Touraine. Lettre à M. de Caumont, par M. de Cougny, inspecteur-divisionnaire de la Société française d'archéologie, membre de l'Institut des provinces. Caen, Leblanc-Hardel, 1870; in-8 de 280 pages.

Extrait du *Bulletin monumental*, publié à Caen par M. de Caumont.

Une Province de Cluny en Pologne, ou Description de six abbayes de cet ordre, qui existaient au moyen âge dans le royaume. Mémoire faisant suite à celui de Casimir Ier roi de Pologne et moine de Cluny, vers le milieu du XIe siècle, par Jacques Malinowski, maître ès-architecture et géodésie de l'Université de Varsovie. Mâcon, Protat, 1870; in-8 de 47 pages.

Monographie du château de Sully, par M. Jules Loiseleur, bibliothécaire de la ville d'Orléans. Orléans, Herluison, 1870; in-8 de 106 pages.

Extrait, tiré à 80 exemplaires, des *Mémoires de la Société des sciences et arts d'Orléans*, 2e série, t. XI.

Sully, son château, son ancienne baronnie et ses seigneurs, par le docteur Boullet, maire de Sully. Gien, Orléans, Herluison, 1869; in-8 de VIII et 94 pages, avec 6 planches.

Guide des étrangers dans Toulouse, contenant des notices historiques et descriptives sur les monuments et les édifices publics anciens et modernes,... 5e édition, revue, etc. Toulouse, Dalboy, 1869; in-18 de IX et 360 pages, avec un plan et des gravures. Prix : 2 fr. 50 c.

Les Anciennes portes de Troyes. Troyes, Dufour-Bouquot, 1869; in-8 de 8 pages, avec gravures.

Papier vergé. — Extrait de l'*Annuaire de l'Aube*, 1869.

Notice sur les antiquités du village de Vieu en Val-Romey (Ain), par T. Desjardins. Lyon, Vingtrinier, 1870; in-8 de 36 pages, avec 6 planches.

## VIII. — NUMISMATIQUE.

### Sigillographie.

Manuel de numismatique ancienne, par M. Hennin. Atlas contenant un choix des plus belles pièces des peuples, villes et rois. Paris, Rollin et Feuardent, Chossonery, 1869; in-8 de 23 pages, avec 70 planches. Prix : 15 fr.

Le *Manuel de numismatique ancienne* de Hennin a paru en 1830, 2 vol. in-8.

Collection Giovanni di Demetrio. Numismatique. Égypte ancienne. 1re partie : Monnaies des rois, par M. Feuardent, membre de la Société de antiquaires de Normandie. Paris, Rollin et Feuardant, 1869; in-8 de XXVIII et 159 pages, avec 12 planches.

Médailles grecques de la collection Soutzo, par Alexandre G. Soutzo. Paris, impr. de Cusset, 1869; in-8 de 12 pages, avec trois planches.

Extrait de la *Revue numismatique*, nouvelle série, t. XIV.

Tétradrachme inédit de Delphes. Attribution de diverses monnaies à la même ville, par Henri de Longpérier. Paris, Cusset, 1869; in-8 de 24 pages.

Extrait de la *Revue numismatique*, nouvelle série, t. XIV.

Portrait d'Homère d'après une antique médaille de Smyrne, par P. Herbert. Albi, Desrue, 1870; in-8 de 14 pages.

Extrait, tiré à 25 exemplaires, du *Journal du Tarn* des 2 et 9 septembre 1869.

Monnaies et bulles inédites de Néopatras et de Carylœna, par P. Lambros. Paris, impr. de Cusset, 1869; in-8 de 10 pages avec une planche.

Extrait de la *Revue numismatique*, nouvelle série, t. XIV.

Traité de la composition et de la lecture de toutes les inscriptions monétaires, monogrammes, symboles et emblèmes, depuis l'époque mérovingienne jusqu'à l'apparition des armoiries, par J.-N.-R. Lecoq-Kerneven. Rennes, Verdier, 1869; in-8 de VIII et 422 pages, avec 10 planches et 6 tableaux.

Florins de Bar émis sous le duc Robert. Paris, impr. de Cusset, 1869; in-8 de 7 pages.

Extrait de la *Revue numismatique*, nouvelle série, t. XIV.

Mélanges numismatiques. Trouvailles de monnaies du XVIe siècle. France, Bourgogne, Bar, Savoie, Vaud et Bretagne, par M. Ch. Robert. Paris, Cusset, 1869; in-8 de 16 pages, avec 1 planche.

Extrait de la *Revue numismatique*, nouvelle série, t. XIV.

Essai sur les monnaies de Charles Ier, comte de Provence, par M. Louis Blancard. Toulon, impr. de Laurent, 1869; in-8 de 95 à 136 pages.

Les Écus de cinq francs au point de vue de la numismatique et de l'histoire, par Ernest Lehr. Paris et Strasbourg, ve Berger-Le-

vrault et fils, 1870; grand in-8 de VII et 111 pages avec 16 planches contenant 96 figures en relief. Prix, cartonné : 10 fr.

## IX. CURIOSITÉ.

### Céramique.— Mobilier.— Tapisseries. Armes.— Costumes. — Livres, etc.

Ornementation usuelle de toutes les époques dans les arts industriels et son architecture, par Rodolphe Pfnor, architecte et graveur. Paris, Cerf et C^e, 1869 ; in-4 de 175 pages, avec 124 planches. Prix : 35 fr.

The Arts in the Middle Ages and at the Period of the Renaissance, by Paul Lacroix. Illustrated with 19 chromolitographic prints by F. Kellerhoven, and upwards of 400 engravings on Wood. London, Chapman an H., 1870 ; royal in-8 de 540 pages. Prix ; 31 s. 6 d.

Pour le texte original, voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 1^re période, t. XXV, p. 542-547, et, 2^e période, t. I, p. 573.

Complément du *Dictionnaire des arts et manufactures*, comprenant l'Art industriel, savoir : l'Architecture, la Céramique, la Verrerie, les Meubles, la Sculpture et les industries qui en dépendent ; les Bronzes, les Arts vestiaires, l'Orfévrerie, la Bijouterie. Paris, 40, rue Madame, 1869 ; 10 livraisons gr. in-8 à 2 colonnes. Prix : 20 fr. l'ouvrage complet.

Les Merveilles de la Céramique, ou l'Art de façonner et décorer les vases en terre cuite, faïence, grès et porcelaine, depuis les temps antiques jusqu'à nos jours, par A. Jacquemart, auteur de l'*Histoire de la porcelaine*. Troisième partie. Occident (temps modernes). Paris, Hachette, 1869; in-18 de VII et 371 pages, avec 48 vignettes sur bois et 833 monogrammes, par J. Jacquemart. Prix : 2 fr.

*Bibliothèque des Merveilles.*

Pour les deux premières parties, voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXI, p. 590; t. XXII, p. 31-39; t. XXIV, p. 607, 2^e période, t. I, p. 574; et la *Chronique des Arts* du 12 janvier 1868, p. 5.

Marques de la faïence, par M. A.-A. Mareschal. Paris, Delaroque, 1869; gr. in-8 de 8 pages. Prix, cartonné : 2 fr. 50 c.

Extrait des ouvrages du même auteur, annoncés dans la *Gazette des Beaux-Arts*, nouvelle période, t. II, p. 565.

La Verrerie depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, par A. Sauzay, conservateur-adjoint du Musée des souverains. 2^e édition, revue et augmentée. Paris, Hachette, 1870; in-18 de IV et 327 pages, avec 66 gravures par M. Bonnafoux.

*Bibliothèque des Merveilles.*

La 1^re édition a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1^re période, t. XXIV, p. 607.

Le Cabinet du duc d'Aumont et les amateurs de son temps. Catalogue de sa vente avec les prix, les noms des acquéreurs, accompagné de notes et d'une Notice sur Pierre Gouthière, sculpteur, ciseleur et doreur du roi, et sur les principaux ciseleurs du temps de Louis XVI, par le baron de Davilliers. Documents inédits. Paris, Aubry, 1870; in-8 de XXXII et 207 pages, avec 32 planches d'après Gouthière.

Tiré à 300 exemplaires sur papier vergé de Rives, 10 sur papier de Chine, 4 sur parchemin, 2 sur peau de vélin.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 8 mai 1870 un article de M. Ph. Burty.

Description de la nouvelle chaire de l'église de Saint-Pierre de Caen, par M. V. Hugot, curé de la paroisse. Caen, Chénel, 1869 ; in-8 de 15 pages. Prix : 30 c.

Notice historique sur la tapisserie brodée de la reine Mathilde, épouse de Guillaume-le-Conquérant, exposée dans la galerie Mathilde de la bibliothèque de Bayeux. Bayeux, Sainte-Ange-Davant, 1869 ; in-12 de 24 pages. Prix : 50 c.

Armures des hommes du Nord. Les casques de Falaise et d'Amfreville sous les Monts (Normandie), par Charles de Linas. Arras, Rousseau-Leroy; Paris, Didron, 1869; in-8 de 108 pages avec 8 planches.

Tiré à 100 exemplaires sur papier vergé, avec titre rouge et noir.

Les Anciennes bibliothèques de Paris, églises, monastères, colléges, etc., par Alfred Franklin, de la Bibliothèque Mazarine. Tome II. Paris, Impr. impériale, 1870; gr. in-4 de XXIV et 403 pages, avec gravures, plans et *fac-simile*. Prix : 40 fr.

*Histoire générale de Paris. Collection de documents.*

Le Livre et la petite Bibliothèque d'amateur. Essai de critique, d'histoire et de philosophie morale sur l'amour des livres, par M. Gustave Mouravit. Bordeaux; et Paris, Aubry, 1870 ; in-8 de XXII et 447 pages.

Tiré à 200 exemplaires, dont quelques-uns sur papier de couleur. Prix : papier vélin, 10 fr.; papier de Hollande, 12 fr.; papier de couleur, 15 fr.

Description d'un Commentaire de l'Apocalypse, manuscrit du XII^e siècle, compris dans la bibliothèque de S. Ex. le marquis d'Astorga, par A. Bachelin. Paris, Bachelin-Deflorenne, 1869; gr. in-8 de 44 pages,

avec figures noires et 4 planches en couleurs.

Papier vergé.

Une Digression géographique à propos d'un beau manuscrit à figures de la bibliothèque d'Altamira, par M. d'Avezac. Paris, Bachelin-Deflorenne, 1870; in-8 de 8 pages.

### X. — BIOGRAPHIES.

La Scrittura di artisti italiani riprodotta con la fotografia. Le Notizie sulla loro vita compilate del cavalier Gaetano Milanesi. Dispensa prima. Firenze, Calo Pini, 1869; in-4 di pagine 25, con 25 autografi di artisti. Prezzo : 20 lire.

Biographie universelle des architectes célèbres, par feu Alexandre Du Bois, architecte de la ville, et Charles Lucas, architecte. Paris, E. Thorin, 1870; gr. in-8.

En vente les livraisons 1 à 11. On annonce quatre ou cinq volumes, composés chacun de 25 à 30 livraisons, avec planches gravées. Prix du volume, 18 fr.

Éloges de MM. Aubert, Papety, Dassy, peintres de Marseille. Discours de réception prononcé dans la séance publique du 13 juin 1869, de l'Académie impériale des sciences, belles-lettres et arts de Marseille, par M. Magaud, peintre d'histoire. Marseille, Barlatier-Feissat, 1869; in-8 de 11 pages.

Biographie de P.-J. David d'Angers....

Voir plus haut, à la division Peinture, Musées : Notice des Peintures et Sculptures du Musée d'Angers.

Life of John Gibson, R. A. sculptor, edited by lady Eastlake. London, 1869; in-8° de 266 pages, avec un portrait. Prix : 10 s. 6 d.

Étude sur Jean Goujon, par Albert Meynier. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1869; in-8° de 28 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie du Gard*, 1867-1868.

Voir aussi plus haut à la Sculpture : Œuvres de Jean Goujon.

Notice sur Pierre Gouthière....

Voir plus haut à la Curiosité : Le Cabinet du duc d'Aumont.

Paul Huet. Notice biographique et critique, suivie du Catalogue de ses œuvres exposées en partie dans les salons de l'Union artistique, par Philippe Burty. Paris, Claye, 1870; in-8° de 139 pages, avec une eau-forte de P. Huet.

Il y a quelques exemplaires sur papier vergé. Voir dans la *Chronique des Arts*, du 6 février 1870, un article de M. Louis Desprez.

Ingres, sa vie et ses ouvrages, par M. Charles Blanc, membre de l'Institut. Paris, ve J. Renouard, 1870; grand in-8 de IV et 252 pages, avec un portrait du maître, gravé par M. Flameng, 12 gravures sur acier par MM. Henriquel-Dupont, Dien, Dubouchet, Flameng, Gaillard, Gaucherel, Haussoullier et Rosotte, une gravure sur bois, de la musique et un *fac-simile*. Prix : 25 fr.

Quelques exemplaires ont été tirés sur papier de Hollande et les gravures sur papier de Chine. Prix, 50 fr.

C'est le travail publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. XXII, p. 415-430; tome XXIII, p. 54-71, 193-208, 442-458; t. XXIV, p. 5-25, 340-367, 525-545; t. XXV, p. 89-107, 228-248, travail revu et considérablement augmenté.

Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine, d'après les notes manuscrites et les lettres du maître, par le Vte Henri Delaborde, membre de l'Institut, conservateur du département des estampes à la Bibliothèque impériale. Paris, Plon, 1870; grand in-8° de 385 pages, avec un portrait gravé par Morse, et le fac-simile d'un autographe. Prix : 8 fr.

Voir dans la *Chronique des Arts*, du 15 mai, un article de M. Louis Desprez sur ce livre et sur celui de M. Charles Blanc.

Ingres, par M. Em. Im-Thurn. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1869; in-8 de 27 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie du Gard*, 1867-1868.

J.-B. Isabey, sa vie et ses œuvres....

Voir plus haut, à la division Histoire : Mélanges..., par Edmond Taigny.

Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Le Bas, architecte, membre de l'Institut, par M. L. Vaudoyer, membre de l'Institut. Paris, Claye, 1870; in-8 de 14 pages.

Extrait de la *Revue générale de l'achitecture et des travaux publics*, t. XXVII.

Le colonel Niepce, par M. Henri Nadault de Buffon. Rennes, Leroy fils, 1869; in-8 de 78 pages.

Les Pourbus, par Kervyn de Volkaersbeke, ancien membre de la Chambre des représentants, membre de plusieurs Sociétés savantes belges et étrangères. Gand, L. Hebbelynck, 1870; in-8 de 63 pages, avec 2 gravures au trait, de M. Ch. Onghema, et un fac-simile de monogramme.

Extrait du *Messager des sciences historiques de Belgique*.

Renseignements sur quelques peintres et graveurs des XVIIe et XVIIIe siècles. Israël Sylvestre et ses descendants, par E. de Sylvestre. Paris, Dumoulin, Bouchard-Huzard, 1870; in-8, avec un portrait. Prix : 5 fr.

Thorvaldsen. Eene romantische levensbeschrijving. Geïllustreerd met afbeeldingen naar de beroemdste werken van Thorwaldsen en een in staal gegraveerd portret, van

Johanna. Amsterdam, Gebroeders Binger, 1870; in-8° de 334 p., met in den tekst gedrukte houtegrav. en portret in staalgrav. Prix : 3 fl. 80 cts.

Souvenirs de Mme Vigée Le Brun, de l'Académie royale de Paris. Paris, Charpentier, 1869; 2 vol. in-18. Prix : 7 fr.

Les *Souvenirs de madame Vigée Le Brun* ont été publiés pour la première fois : Paris, Fournier, 1835-37, 2 vol. in-8.

## XI. — PHOTOGRAPHIE.

La Photographie, ses origines, ses progrès, ses transformations, par Blanquart-Evrard. Lille, Danel. 1869; in-4 de 65 pages, avec 14 planches.

Initiation aux procédés anciens et nouveaux. Sels d'argent, ferro-prussiate et charbon, 1870. Paris, 16, cité Bergère, 1869; in-8 de 96 pages. Prix : 1 fr.

Catalogue initiateur aux procédés anciens et nouveaux. Sels d'argent, ferro-prussiate et charbon, 1870, A. Marion. Paris, 16, cité Bergère, 1869; in-8 de 143 pages. Prix : 1 fr.

Procédé alcalin, par Th. Sutton, traduit par Romain Talbot. Paris, librairie centrale de photographie, 1870; brochure in-8. Prix : 10 fr.

Les Couleurs en photographie et en particulier l'hélio-chromie au charbon, par Louis Ducos Du Hauron. Traité contenant dans leur état le plus récent les formules et la mise en pratique du système de photographie des couleurs publié par l'auteur au mois de mars 1869. Auch, Marion, 1870; in-8 de 83 pages. Prix : 2 fr. 50.

Nouvelle méthode de peinture appliquée aux portraits photographiés, par M. H. David, 4e édition. Paris, librairie centrale de photographie, 1870; brochure in-8. Prix : 2 fr.

Van Lennep-album. Zamengesteld door Nederlandsche kunstschilders, 1re afl. Haarlem, Ch. Binger, 1869; in-fol., 6 photograph. platen mat bijschriften en facsimile's der schilders. Prix : 10 fl.

Pictures of Edgewood, in a Series of Photographs, with an illustrative text by D. G. Mitchell. New-York, 1870; in-fol. de 69 pages. Prix : 60 s.

Voir plus haut, à la division : ARCHITECTURE.

Annuaire photographique pour 1870, par A. Davanne. Paris, Gauthier-Villars, 1870; in-18 de 244 pages. Prix : 1 fr. 75.

VIe année.

## XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

parus dans le semestre.

L'Album parisien, première année. Numéro-spécimen, 30 octobre 1869. Paris, 18, rue Rossini, 1869; in-4 de 16 pages de dessins inédits.

Hebdomadaire. Un an, 20 fr.; un numéro, 50 c.

Archives paléographiques de l'Orient et de l'Amérique, publiées avec des notices historiques et philosophiques, par Léon de Rosny, professeur à l'École des langues orientales. Tome Ier, 1re livraison. Paris, Maisonneuve, octobre 1869; in-8 de 80 pag.

Un an, 12 fr. 50 c.

Recueil trimestriel destiné à publier la collection des alphabets de toutes les langues connues, des inscriptions, des médailles, etc., avec des *fac-simile* de manuscrits orientaux en noir et en couleur.

Bulletin archéologique publié sous la direction de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne. Tome Ier, n° 1, juillet 1869. Montauban, Forestié neveu, 1869; in-8 de 32 pages, avec planche.

Mensuel. Un an, six fr.; une livraison, 50 c.

La Construction, revue hebdomadaire des travaux publics et particuliers. Guide spécial des constructeurs, entrepreneurs, architectes, ingénieurs civils, des propriétaires et des chefs d'industrie du bâtiment. 1re année, N° 1, 18 décembre 1869. Paris, 29, rue de Seine, 1869; in-4 de 16 pages à 2 colonnes.

Un an, 20 fr.

Le Dessin industriel. 1re année, N° 1, 16 octobre 1869. Paris, 54, rue Legendre 1869; in-4° de 4 pages lithographiées.

Paraît le samedi. Un an, 10 fr.; un numéro, 25 c.

La Fraternité. Philosophie, Sciences, Beaux-Arts, Inventions, Musique, Théâtre. Numéro-spécimen, 20 novembre 1869. Paris, 38, rue Notre-Dame-de-Lorette, 1869; in-fol. de 4 pages à 6 colonnes.

Hebdomadaire. Paris : un an, 12 fr.; six mois, 7 fr.; trois mois, 4 fr.; départements, 14, 8 et 5 fr. Un numéro, 20 c.

L'Indicateur de l'Architecture. Documents, prix de matériaux, renseignements. 1re année, N° 1, 8 mai 1869. Paris, 31, rue de Seine, 1869; in-4° de 4 pages à 3 colonnes.

Paraît le 8 et le 22 de chaque mois. Un an, 6 fr.

Le Rayon bleu, journal des photographes. 1re année, N° 1, 1er décembre 1869. Paris, 125, rue Montmartre, 1869; in-8 de 32 pag.

Paraît le 15 de chaque mois. Un an, 10 fr.

PAUL CHÉRON.

# TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS, AVRIL, MAI, JUIN 1870.

DOUZIÈME ANNÉE. — TOME TROISIÈME. — DEUXIÈME PÉRIODE

## TEXTE

### 1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.



### 1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

## 1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.



## 1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.



## 1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

## 1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

# GRAVURES

## 1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

## 1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.



## 1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

## 1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Pages.



## 1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

## 1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.



FIN DU TOME TROISIÈME DE LA DEUXIÈME PÉRIODE.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [791]

